



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**ONDE “FALHA A FALA. FALA A BALA”: DISCURSOS DA VIOLÊNCIA  
NO ROMANCE *CIDADE DE DEUS***

**RICARDO LOIOLA VIEIRA**

São Carlos

2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**ONDE “FALHA A FALA. FALA A BALA”: DISCURSOS DA VIOLÊNCIA**  
**NO ROMANCE *CIDADE DE DEUS***

**RICARDO LOIOLA VIEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho.

São Carlos  
São Paulo – Brasil  
2023



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Linguística

---

### Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Ricardo Loiola Vieira, realizada em 18/07/2023.

#### Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho (UFSCar)

Prof. Dr. Jocenilson Ribeiro dos Santos (UNILA)

Profa. Dra. Simone Garavello Varella (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Dedico esta pesquisa aos meus pais:

Juleide Loiola Bahia e Joelides Bernardes Vieira (*in memoriam*)

por absolutamente tudo, inclusive os problemas que vivemos...

Sem vocês, além de não existir, eu não seria, hoje, quem sou.

Meu muitíssimo obrigado!

Amo vocês no presente e para sempre!

## AGRADECIMENTOS

**De todo meu coração e mente!**

Ao professor Pedro, por ter escolhido o meu projeto, ter confiado em mim, ter acreditado no meu trabalho; por me orientar e, ao mesmo tempo, ouvir-me. Agradeço até pelos puxões de orelha, porque foram essenciais ao meu amadurecimento intelectual.

A ele minha admiração e muitíssimo, muitíssimo obrigado!

À Raffaella, minha amada esposa, parceira incansável. Que teve, muitas vezes, o papel de interlocutora das quase infindáveis partes da pesquisa (e também as do projeto de pesquisa).

Muito obrigado por me dar apoio (sempre), pelas leituras tantas e por todos os incentivos.

Entre nós há uma coisa incrível: amor!

Ao meu presentinho de vida, minha amada filha, Alice Amora Vieira, que carrega “amor” no nome. Mesmo sem entender quase nada, ela foi importante para o desenvolvimento da dissertação. Quantas vezes tive de intercalar escrita e leitura minha, com escrita e leitura dela.

Amor nos define!

À professora Simone e ao professor Jocenilson, por aceitarem fazer parte da banca e por toda contribuição na qualificação, momento, sem dúvida, dos que mais aprendi ao longo de dois anos no mestrado. A educação precisa de profissionais como vocês.

Espero que eu possa retribuir por tanto. De verdade, muito obrigado!

A todas as professoras e a todos os professores da UFSCAR, com quem tive o prazer de cruzar e, mais do que isso, compartilhar espaços (presencial e remoto) e conhecimento.

Obrigado por tanta gentileza, por tantas orientações “diretas” e “indiretas” e por tanto ensino de qualidade. Vocês são excelentes!

Agradeço, com todo carinho e amor, a toda a minha família desde os meus primos e primas mais suas famílias, meus sogros até a minha irmã Luciana e a sua linda família e, em especial, à minha mãe Juleide e ao meu pai Joel (*in memoriam*). Obrigado pelo amor, pela torcida, pela confiança, pela viagem a São Carlos para me assistir na defesa, por todos os esforços, pela vida!

Aos meus amigos de hoje e de sempre.

Não coloco nomes aqui para não ser injusto...

Creio que a amizade é um dos laços mais fortes de nossa vida efêmera.

A eles, que longe ou perto, dão-me força para continuar, ajudam a muito refletir dentro e fora da pesquisa. Que me ensinaram muito na vida.

Quisera eu que as pessoas pudessem ter amizades como as que eu tenho!

Como professor, aos meus amados alunos e ex-alunos que tanto me ensinam e ensinaram, por todo o apoio, compreensão, trocas.

Vocês são presentes da sala de aula.

Obrigado por tudo!

Ao pessoal da secretaria de pós (PPGL): o apoio, a boa vontade e a direção certa naquilo que concerne a documentos, pedidos, dúvidas etc.

A todos os funcionários da UFSCAR e do PPGL, que de modo direto, ou indireto, contribuem para que o nosso trabalho seja possível.

Muito obrigado a todos e a todas que, de um dado modo, colaboraram para que eu pudesse chegar até aqui.  
Afiml, sozinho nada sou nem significo, nem aqui estaria/chegaria!

Tomadas essas providências, não quis perder tempo e, sem que ninguém o visse ou soubesse de suas intenções, certa manhã, antes de romper o dia, se armou com todas as armas, montou em Rocinante, empunhou a lança e escapou da fazenda às escondidas, contentíssimo e excitadíssimo por ver que dava início a uma nova vida de aventuras.

(Miguel de Cervantes, **Dom Quixote de La Mancha**, 2002, p. 13)

A obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as raízes que a mantém como tal.

(Antônio Candido)

Ensinar é um exercício de imortalidade. De alguma forma continuamos a viver naqueles cujos olhos aprenderam a ver o mundo pela magia da nossa palavra. O professor, assim, não morre jamais.

(Rubem Alves)

Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo [...]

(Michel Foucault, **A Arqueologia do Saber**, 2004, p. 20)

## RESUMO

Amparada no referencial teórico da Análise do Discurso, partindo dos Estudos Discursivos Foucaultianos, esta dissertação objetiva averiguar os efeitos de sentido provocados pelos discursos da violência em *Cidade de Deus* (2002), romance de Paulo Lins. Para isso, toma-se como ponto de partida a sua segunda versão – adaptação à obra, primeira, de 1997. Analisamos, desta forma, **30 enunciados** extraídos de passagens do livro, com vistas a reconhecer, nessa versão, a instalação e manutenção de acontecimentos discursivos da violência na vida dos sujeitos da periferia. Como hipótese, pauta-se pelo fato de que *Cidade de Deus*, enquanto registro histórico/documental/literário – dado que o autor é oriundo da periferia – propõe uma análise do modo pelo qual a criminalidade está posta no espaço da favela e, outrossim, discute questões sobre a vida cultural ali. Contra a ordem da violência e da criminalidade do espaço pobre, em que impera a ausência do Estado, faz-se presente uma poesia que resiste, um registro dos batimentos entre discursos poéticos e literários sob uma perspectiva, e discursos crus – da realidade violenta – por outra. Para se comprovar esse intento, recorreremos ao aporte teórico foucaultiano, sendo assim, é possível situar a pesquisa a partir de três conceitos: formação discursiva, enunciado e sujeito. Portanto, criam-se possíveis diálogos, buscando, destarte, uma delimitação teórico-metodológica que poderia contribuir à área dos estudos do discurso. Dessa forma, tendo a discursividade como ferramenta de análise, seria possível verificar os mecanismos operados na construção do fazer narrativo, que abarca tanto questões culturais, ideológicas e sociais, bem como linguísticas e literárias. Investe-se, também, na sua repercussão em outros planos, sejam eles culturais e/ou histórico-sociais. Através do funcionamento discursivo da violência na favela, trabalhamos a emergência de uma voz periférica que se constitui como acontecimento discursivo. Isso posto, pensamos a constituição do autor, o escritor Paulo Lins, em sujeito do discurso.

**Palavras-chave:** Cidade de Deus, Estudos Discursivos Foucaultianos, Violência, Discursividade, Criminalidade, Romance.

## ABSTRACT

Supported by the theoretical framework of Discourse Analysis, starting from the Foucaultian discursive studies, this dissertation aims to investigate the effects of meaning provoked by the discourses of violence in *Cidade de Deus* (2002), a novel by Paulo Lins. For that, we take as a starting point its second version – adaptation to the work, first, from 1997. We analyzed, in this way, **30 utterances** extracted from passages of the book, with a view to recognizing, in this version, the installation and maintenance of discursive events of violence in the lives of subjects from the periphery. As a hypothesis, it is guided by the fact that *Cidade de Deus*, as a historical/documentary/literary record – since the author comes from the periphery – proposes an analysis of the way in which criminality is placed in the space of the favela and, in addition, discusses questions about cultural life there. Against the order of violence and criminality of the poor space, where the absence of the State prevails, a poetry that resists is present, a record of the beats between poetic and literary discourses from a perspective, and raw discourses – of violent reality – for another. To prove this intent, we resorted to Foucault's theoretical contribution, therefore, it is possible to place the research from three assumptions: discursive formation, utterance and subject. Therefore, possible dialogues are created, seeking, therefore, a theoretical-methodological delimitation that could contribute to the field of discourse studies. Thus, having discursiveness as an analysis tool, it would be possible to verify the mechanisms operated in the construction of narrative making, which encompasses cultural, ideological and social issues, as well as linguistic and literary ones. It also invests in its repercussions on other levels, whether cultural and/or historical-social. Through the discursive functioning of violence in the favela, we work the emergence of a peripheral voice that constitutes itself as a discursive event. That said, we think the author's constitution, the writer Paulo Lins, in the subject of discourse.

**Keywords:** City of God, Foucaultian Discursive Studies, Violence, Discursiveness, Criminality, Novel.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<i>Cidade de Deus: discursos da violência</i> .....	11
---	----

### CAPÍTULO I

#### DISCURSIVIDADES E POSIÇÕES-SUJEITO: QUESTÕES DE AUTORIA EM *CIDADE DE DEUS*

1.1. Constitutividades e efeitos de sentido em <i>Cidade de Deus</i> .....	23
1.2. Encadeamento de vozes em Paulo Lins e <i>Cidade de Deus</i> .....	29

### CAPÍTULO II

#### VIOLÊNCIA E SOCIEDADE: CATEGORIAS DE ANÁLISE

2.1. Estudos Discursivos Foucaultianos – perspectivas de análise .....	39
2.2. A constituição do autor em <i>Cidade de Deus</i> : o pivete polifônico.....	52
2.3. <i>Cidade de Deus</i> , um acontecimento discursivo na cultura da periferia dos anos 90 – cenas culturais .....	63
2.4. Violência e linguagem: o discurso a partir de <i>Cidade de Deus</i> .....	73

### CAPÍTULO III

#### ESTUDOS DISCURSIVOS FOUCAULTIANOS: A LITERATURA COMO CAMPO DO SABER DISCURSIVO EM *CIDADE DE DEUS*

3.1. História e linguagem em Foucault e em <i>Cidade de Deus</i> .....	79
3.2. Das formações discursivas e dos discursos para a teoria foucaultiana .....	84
3.3. A violência e o homem: do real histórico, em <i>A República das Milícias</i> , ao histórico ficcional, em <i>Cidade de Deus</i> .....	89
3.4. A descrição da violência, por meio das formações discursivas, em <i>Cidade de Deus</i> .....	101

### CAPÍTULO IV

#### ONDE “FALHA A FALA. FALA A BALA”

4.1. A impossibilidade do fazer poético: poesia que resiste.....	117
--	-----

4.2. Infância e adolescência roubadas: retratos da violência..... 121

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A violência ontem e hoje: reflexões a partir de *Cidade de Deus* e além.....127

**REFERÊNCIAS** ..... 132

## INTRODUÇÃO

Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.

(Michel Foucault, an **interview: sex, power and the politics of identity**; entrevista com B. Gallagher e A. Wilson, Toronto, junho de 1982; trad. F. Durant-Bogaert)

### ***Cidade de Deus*: discursos da violência**

Esta dissertação tem o objetivo de: (a) analisar, como *corpus* principal e como um acontecimento discursivo, o romance *Cidade de Deus* – publicado em 2002 pela Editora Companhia das Letras, de Paulo Lins – a partir das ferramentas que a obra de Michel Foucault oferece, tanto pelo viés discursivo como em uma verticalização com o texto literário. A análise da obra em questão parte da seleção de **30 enunciados**, enumerados de modo a facilitar a leitura; (b) Entender de que modo os discursos violentos atravessam os corpos periféricos em *Cidade de Deus* através de uma violência urbana; e (c) Detectar os elementos de funcionamento dos discursos a fim de verificá-los, em *Cidade de Deus*, para além de um entretenimento (literário), como também forma de combate, crítica e denúncia.

De antemão, podemos apoiar-nos na hipótese de que a viga mestra da ação do sujeito é a realidade de que fez parte o autor de *Cidade de Deus*, enquanto que os sujeitos da narrativa, através das personagens, pela impulsividade, partem de fatos sociais e de elos com a literatura, isto é, com a ficção. Por esses dois caminhos (realidade e impulsividade), a violência deixa marcas de sua passagem. Nas ações violentas descritas na obra, entre opressores e oprimidos, tendo como representante mais fiel a intimidação, é nela que as figuras de protagonismo (opressores) procuram se apoiar para dar vazão a ameaças e à manipulação, cuja finalidade é manter as personagens secundárias (oprimidos) sob seu domínio.

Dito isso, então, até que ponto a escolha de mostrar a violência na narrativa é coerente? A questão que subjaz é: ela está posta, intrinsecamente, na vida dos indivíduos da periferia, a sua representação, portanto, é uma forma de denúncia. A agressividade com que as personagens são descritas (vistas) não é banal, ela parte do real, fere a dignidade do ser humano. A violência é destrutiva enquanto realização e enquanto efeito de seu próprio mundo. O fato é que o princípio ético e político estão, não no que é mostrado, mas como é mostrado, por esse motivo, *Cidade de Deus* lança mão de vidas obscuras e desafortunadas que, alçadas à condição de visibilidade midiática, provocam-nos, misturam em si beleza e assombro.

A problemática é, portanto, constituída pelos discursos da violência (a partir dos enunciados elencados), que são empregados na obra de modo dinâmico cuja exteriorização se dá através de uma linguagem realista em que “Falha a Fala. Fala a bala.” \***enunciado 1** (LINS, 2002, p. 20), isto é, o que impera é a violência, em razão disso, o uso da paronímia entre os vocábulos “falha”, “fala” e “bala”. A primeira versão do livro<sup>1</sup> (1997) e o filme<sup>2</sup> de Fernando Meirelles (2002) não serão vistos por nós em detalhes, salvo apenas quando se fizerem necessárias relações entre literatura e cinema, dimensões dos planos editoriais da primeira para a segunda versão, e entre obra de arte e indústria cultural. Outras possibilidades discursivas também serão vistas por nós, como *corpus* secundário e também como acontecimentos discursivos, tais como entrevistas dadas pelo autor e a obra *A República das Milícias*, a fim de historicizar e flagrar a relação dos discursos com a sociedade de que são parte. O intuito não é simplesmente comparar, mas apontar como existem consequências, através das quais, outros discursos são instituídos a partir da obra de Paulo Lins, de sua época.

A pesquisa nasceu, assim, de um desdobramento surgido no meu trabalho de conclusão de curso à época da graduação, entre 2015 e 2016. Nele, que também tomava como base a obra *Cidade de Deus*, o referido romance foi visto em diálogo (pela ótica da Literatura Comparada) com a obra de Jorge Amado – *Capitães da Areia*. Por isso, resolvi retomá-la, agora, pela ótica do discurso, isto é, pelos Estudos Discursivos Foucaultianos, e de suas proposições de formação discursiva, enunciado e sujeito, que registram sentidos diversificados.

Após processo de releitura do romance de Paulo Lins e o contato com grande parte da crítica (veiculada pelos jornais brasileiros de grande repercussão) sobre o impacto do livro no mercado editorial e na literatura brasileira contemporânea, chegamos à questão de pesquisa – Compreender o caráter realístico da violência em *Cidade de Deus* ao estabelecer relações com outros domínios do saber, tais como o campo jornalístico e o científico. Importa pensar com Foucault (2004) como é possível aparecer um enunciado ou um conjunto de enunciados num determinado tempo e contexto. Quais as condições que tornaram possível a emergência de um romance como *Cidade de Deus* e como ele, ao surgir, instaura novos regimes discursivos não só na literatura como na sociedade brasileira? Nesse sentido, pareceu-nos produtivo um

---

<sup>1</sup> Publicado em 1997, *Cidade de Deus* marca a estreia em prosa do escritor e roteirista Paulo Lins (1958). O romance é fruto da experiência do autor na comunidade de Cidade de Deus como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar (1942), responsável por um estudo sobre a violência na região, e como morador da mesma comunidade.

<sup>2</sup> *Cidade de Deus* é dirigido por Fernando Meirelles (1955). Inspirado no romance homônimo, publicado em 1997, a trama é construída com base no crime organizado do bairro Cidade de Deus, subúrbio do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 e de 1980.

exercício comparativo com a obra jornalística de Bruno Paes Manso, *A República da Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*, sobretudo pela dimensão histórica da violência do Estado na sociedade carioca e nos territórios da favela, tema que também perpassa a obra de Paulo Lins.

Esse livro foi lançado, em sua primeira versão, em 1997, pela editora Companhia das Letras, contudo, como os objetivos do trabalho, desde seu início, estavam assentados na leitura/análise de um texto contemporâneo mais dinâmico/direto (a todos os públicos), por isso elegeu-se para a pesquisa, a segunda versão do romance, surgida em 2002, mesmo ano de lançamento do filme, mas que veio pouco tempo depois da produção audiovisual.

Nossa escolha por essa edição, justifica-se na medida em que o corte no número de páginas é bastante expressivo: em torno de 147, porque, em nosso entendimento, na primeira edição, o leitor podia acompanhar com mais acuidade o processo de crescimento do tráfico dentro da favela, bem como o acirramento dos conflitos no local, extensão entendida como secundária ao ponto nodal desta dissertação, a violência. A segunda edição, por sua vez, condensa esses eventos, ao focar em ações mais dinâmicas e passionais, daí menos narração, aproximando o leitor do universo da criminalidade. Diante disso, identificamos que houve mudança significativa entre as duas edições, sobretudo, na percepção da realidade social representada no romance, por essa razão, a escolha pela versão mais recente.

Esclarecemos, também, que a ideia é delinear a trajetória estética e editorial do autor, que se inicia, na primeira versão, com a apresentação de um romance mais ligado ao campo etnográfico, ou seja, próximo do discurso científico, e culmina numa segunda versão fortemente influenciada pela produção cinematográfica *Cidade de Deus* (2002), de apelo mais popular. Articulam-se no texto, assim, três questões principais: a condição de violência a que são submetidas as personagens e a exclusão que sofrem por, simplesmente, serem quem são; as problematizações a respeito do poder sobre a vida e a morte no breve tempo de suas vidas (crianças e adolescentes); e as relações entre linguagem literária/jornalística/cinematográfica e “representações da realidade” – vistas a partir das estratégias documentais de Paulo Lins e de suas opções narrativas.

Pensar o cotidiano das favelas em *Cidade de Deus* é trazer para a análise o modo como se construiu um discurso a respeito da moradia da população pobre como sendo local da desordem, marginalidade, doenças e insegurança. Esses discursos, que podem ser proferidos de

diversas formas e linguagens, vão sendo socialmente incorporados, repassados e ressignificados.

Em seu livro *A ordem do discurso*, Foucault (2003) analisa como os discursos encontrados em uma sociedade exercem funções de controle, de limitação e validação das regras de poder dessa mesma sociedade. O autor entende que o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual nós queremos nos apoderar. Lutamos por meio dos discursos que produzimos, mas também lutamos para produzir discursos.

Os discursos, de um ponto de vista foucaultiano, interferem no modo de funcionamento da sociedade. Nesse texto, por exemplo, problematizamos os modos como são produzidos os discursos sobre a favela e sobre os seus moradores e os efeitos que esses discursos provocam tanto na população que nela reside quanto naqueles que, a vendo de fora, são ensinados a temê-la e a ter repulsa por ela.

Faço esse percurso analítico a partir daquilo que propõe Foucault, quanto às múltiplas e complexas relações entre práticas discursivas e práticas não-discursivas, possíveis de serem discutidas, tendo como “materialidade enunciativa” um texto literário: uma literatura que não se configuraria como uma unidade fechada, nem como obra de um único autor, mas como documento de um determinado tempo e lugar, ambos plenamente históricos. Um livro que se configuraria, igualmente, como criação estética e como produção e veiculação de sentidos, que não serão tratadas aqui com o objetivo de dissecar “conteúdos” nem realidades representadas, mas, na medida do possível, como um documento inserido numa série histórica da literatura e da realidade brasileira das artes no fim dos anos 90.

Para entender os aspectos literários e discursivos em *Cidade de Deus*, buscamos pontuar consoante Machado (2000), o modo como Foucault reserva um espaço privilegiado para a literatura em sua obra. Fundamentado nas produções da década de sessenta do filósofo francês, Machado (2000) explica que, ao relacionar a literatura com a morte e com a loucura e seu interesse pela força transgressiva da escrita literária, Foucault a pensa, em sentido mais contemporâneo, como uma alternativa aos saberes modernos, estando inteiramente voltada sobre si mesma, em seu ser. Daí por que, a literatura é considerada por Foucault, “um voltar-se para si da linguagem”, um pensamento falante, não mais pensando em aspectos da linguística, mas no espaço da literatura.

O trato de Foucault com a literatura, então, não se dá como “historiografia literária”, ou ainda como um estudo sistemático, ou histórico-filosófico, mas como “experiência” num realizar-se pelas palavras. Foucault encontra na literatura um espaço de maior liberdade para as exposições de suas ideias filosóficas e afirmação do eu em si.

Segundo Machado (2000), grande parte do interesse de Foucault por Nietzsche, é decorrente de seu interesse pela Literatura.

Como se a linguagem, quando utilizada literariamente, livrasse, com seu poder de resistência, de contestação ou de transgressão, o pensamento do sono dogmático e do sonho antropológico a que ele esteve ou continua submetido na reflexão filosófica. (MACHADO, 2000, p.11)

Mas é bem verdade também que, na condição de uma análise do discurso, seria possível tratar o romance *Cidade de Deus* como filosofia, mediado, neste trabalho, pela produção de um pensador como Foucault; escrever, enfim, sobre uma narrativa e os discursos de violência que nela circulam, munidos de um determinado referencial teórico e histórico, além de literário, que sustente tal tarefa. Nesse caso, então, acredito que não estaremos plenamente a salvo. A meu ver, haveria sempre, em ambas as situações, uma mistura de fruição e de exercício de pensamento analítico, e isso, de certo modo, não nos deixa jamais a salvo: mesmo do lugar de quem não está lá (na vida da favela – periférica), no horror da guerra do tráfico, por exemplo, a experiência de leitores e de analistas do discurso nos entrega à interpelação e interpretação das situações e falas, que munem o entendimento daquilo que é apresentado, assim como em séries históricas dos jornais de todo o Brasil, daí uma resposta, entre tantas, para a repercussão rápida da obra de Paulo Lins.

Outro ponto que faz jus a destaque, em *Cidade de Deus*, é a de função autor, assumida por Paulo Lins, carregada de grande poeticidade. Michel Foucault, em sua conferência intitulada *O que é um autor?*, utiliza a seguinte frase: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”. Sua intenção é retratar nestas palavras certa indiferença que constitui para ele o princípio ético fundamental da escrita contemporânea. Foucault (2009) desenvolve uma crítica radical à noção de autor – e do par autor/obra de forma mais geral – revelando uma rejeição à categoria de autor e ao gesto biográfico, chega até mesmo a defender um anonimato rigoroso. Dessa forma, ele subverte princípios éticos da autenticidade autoral consagrados a longas datas. O ponto de partida do filósofo, de que a figura do autor deve ser apagada em favor de uma forma própria aos discursos, leva-o a investigar o que esse desaparecimento permite descobrir, que espaços, lacunas e funções livres esses espaços deixam descobertos.

Nessa direção, Chartier (2012) ao retomar o que é a função autor em Foucault, afirma que ela é o resultado de operações complexas que conferem unidade e coerência a certos discursos, estabelecendo a maneira pelos quais eles circulam em dada sociedade.

[...] genealogia da ‘função autor’ para os textos literários possui uma duração muito mais longa que aquela que Foucault nos sugeriu, e nesta genealogia de longa duração não podemos colocar em jogo unicamente a ordem do discurso, mas também a ordem dos livros [...]. (CHARTIER, 2012, p. 61).

Portanto, a fim de atender aos objetivos propostos, que estão assentados na análise de que os discursos, suas minúcias, estigmatizam a vida das personagens que vivem em *Cidade de Deus* – confirmados pelo recorte discursivo da violência urbana (periférica) no Rio de Janeiro, esta dissertação será dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, apresenta-se a trajetória da vida pessoal e profissional do autor (tomando-o como sujeito do discurso), seguida do resumo de sua obra que é o objeto deste trabalho. Serão aproveitadas informações contidas em entrevistas e em artigos de jornais e revistas, para que a análise tenha, por parâmetro, constante diálogo com outras possibilidades textuais e com a realidade através dos discursos muitos. A intenção, aqui, é demonstrar a constituição desse sujeito da vivência como essencial para a singularidade do discurso de *Cidade de Deus*, bem como para identificação das séries históricas aos quais se filia.

Ainda no capítulo primeiro, situam-se o autor e a sua obra no contexto histórico e literário brasileiro. Paulo Lins é um dos iniciadores de uma produção, até a década de 1990, meio que desconhecida dos leitores. Trata-se de uma construção artístico-literária que toma como base o discurso dos excluídos. Lins é seguido por escritores vindos das camadas desfavorecidas social e economicamente, como é o caso de moradores de rua, presidiários e favelados. Ao valor literário é agregada a importância dada à experiência vivenciada, ao testemunho que se configura como porta-voz de uma realidade de violência e contribui para a divulgação de um imaginário dela. É uma literatura que pode assumir duplo sentido, que estaria relacionada a dois públicos distintos: primeiramente, configura-se como denúncia de uma realidade cruel e impiedosa aos olhos do leitor de classe média e, também, funciona como afirmação de uma identidade àqueles que compartilham do mundo do autor, do universo da favela.

Como abertura, esta parte inicial também coloca em evidência o modo pelo qual Paulo Lins exorta a dimensão da vida das personagens periféricas e de suas realidades, uma vez que

o próprio autor viveu desta realidade, ou seja, conhece o ambiente, trata com propriedade daquilo que retrata.

Já no segundo capítulo, considera-se conveniente resgatar a estética hiper-realista, Bosi (2002), uma vez que faz parte da constituição de grande parte das produções dos meios de comunicação de massa, não à toa o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, é aclamado como um dos principais do cinema nacional, sendo inclusive o segundo filme não estadunidense mais visto da história, segundo levantamento feito pela plataforma Preply, com base em dados do IMDb (Internet Movie Database) que é uma das maiores bases mundiais de dados online sobre cinema e tudo o que envolve a indústria do entretenimento. Por consequência, nos textos hiper-realistas, o que parece ser uma volta à representação é, na verdade, a mimetização de uma imagem (uma verossimilhança), uma fotografia do mundo referencial dado, neste caso, pelo contexto literário. A prosa em *Cidade de Deus* resgata essa estética no sentido de aproveitar-se de informações verídicas da vida de criminosos que viveram no Rio de Janeiro e de fatos ocorridos na mesma cidade e de aumentar-lhes as proporções a fim de resultar num texto excessivamente violento, como se “jorrasse sangue” o tempo todo.

Nesse sentido, cumpre investigar a transposição da realidade para ficção através do que denominamos sujeito da pesquisa. Pareceu-nos produtivo uma comparação com o campo jornalístico, sobretudo através do livro de Bruno Paes Manso, *A República das Milícias*, caracterizado por uma narrativa histórica da violência no Rio de Janeiro, compreendendo períodos similares aos descritos em *Cidade de Deus*. Cabe, inclusive, perguntar-se até que ponto a existência do romance e de sua popularização na adaptação para o cinema podem ter estimulado investigações jornalísticas mais profundas, como as de Paes Manso.

A relação entre o sujeito da vivência e da pesquisa (caracterizada pela inserção de Paulo Lins na Universidade) seria responsável pelo aspecto hiper-realista, Bosi (2002).

A fim de teorizar sobre essa estética hiper-realista, convém trazer o que sugere Bosi (2002), que diz que as tendências da literatura brasileira a partir dos anos 1960 encaixam-se em dois extremos: o do hiper mimético e o do hipermediado. O hiper mimético, herdeiro da sociedade de massa, apropria-se de elementos próprios da literatura de *best-seller*. O hipermediado assume a mescla de estilos e a intertextualidade como suas características básicas.

Para Bosi, a cultura de massa foi transposta para a literatura. A partir da segunda metade do século XX, ela passou a ser escrita por um autor-massa que se preocupa em alcançar um leitor-massa. O “brutalismo” da mídia, que gera efeitos imediatos e pungentes, adentrou esse

ramo literário do hipermimético e, assim, surge essa literatura-espetáculo, transparente, sem mediações, mais próxima do programa de televisão e do documentário. A literatura hipermimética ou hiper-realista é aquela que tem como participantes de sua estrutura os procedimentos da indústria cultural. Para o crítico, essa literatura nega-se enquanto mediação estética, ou seja, apresenta-se aparentemente como “documento bruto ou entretenimento passageiro, de superfície. Aponta uma falta das formas libertadoras e contraditórias da modernidade” (BOSI, 2002, p. 36), as quais fundamentam seu discurso. Sugere que haja uma manutenção dos resquícios modernos, quer as mediações tradicionais.

Conforme afirmara Bosi, as manifestações da literatura contemporânea expressam uma nova mentalidade – com olhares pós-modernos – tanto pela forma, pelas técnicas da narrativa, quanto pelos modos de agir e pensar sobre o mundo. Ela empresta elementos da cultura midiática, utiliza argumentos da literatura de *best-seller*, entrelaça linguagens múltiplas.

Com efeito, vale dizer que a palavra em *Cidade de Deus*, no âmbito desse universo discursivo dado, reveste-se de força semântica capaz de “denunciar” as pretensões do enunciador, Paulo Lins, em relação ao seu enunciatário, leitores do texto. Para se comprovar essa ideia, basta observar como a história da obra nasce de um trabalho antropológico e etnográfico, inicia-se com um poema e, por ser reconhecido, avalizado e motivado por uma elite intelectual, Alba Zaluar e Roberto Schwarz, transforma-se em romance. Portanto, ainda que carregue certos elementos hipermiméticos e hipermediados, Bosi (2002), *Cidade de Deus*, visto como uma produção moderna, foge a um espetáculo midiático porque nasce de uma pesquisa científica, textualidade longe dos holofotes da cultura de massa. Daí um recorte de seus aspectos inovadores.

A obra traz à tona elementos da tradição literária erudita, como é o caso da estrutura do texto épico, e recria-os dentro de uma ótica contemporânea. Como ver-se-á adiante, a invocação às musas (tradição clássica poética), uma das partes fundamentais da epopeia, é resgatada, dentre outros aspectos, pela terceira parte introdutória de *Cidade de Deus*, quando o autor faz o diálogo com a tradição:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. \***enunciado 2** (LINS, 2002, p. 17)

A alusão à invocação dos textos poéticos no \***enunciado 2**, que se constitui, talvez, no mais poético de todo o romance, é feita, no entanto, num tom de brincadeira. Ao lado da

utilização de elementos que remetem à tradição dos gêneros literários (vistos aqui pelo épico) e à poesia, gêneros da cultura erudita, estão também presentes no romance referências à cultura dita de massa, como no enunciado a seguir: “A garotada assistia ‘National Kid’. Os que não tinham televisor iam para a janela do vizinho apreciar as aventuras do super-herói japonês.” \***enunciado 3** (LINS, 2002, p. 20). A cultura de massa exerce papel fundamental na construção do imaginário das personagens. Os super-heróis dos seriados de televisão são seus referenciais ideológicos e discursivos, assim, eles relacionam suas façanhas (como correr, ser perseguido ou atirar) com as aventuras desses seres midiáticos.

O terceiro capítulo denota a forma da teoria dos Estudos Discursivos Foucaultianos, em que, na prática, a partir do romance de Lins, evidenciam-se aspectos de uma experimentação e um misto de passividade e atividade, a entrar nos discursos, a metodicamente abrir algumas das enunciações dessa narrativa, a localizar cenas e sequências narrativas, retomando gestos, ritmos e sonorizações pelos quais a descrição da violência é gélida e sem saída. Dessa maneira, locucionam-se essas narrações imagéticas a enunciados de um determinado tempo e a relações de poder muito específicas, a buscar, aqui, ecos da escrita do filósofo, ora usados como ferramenta teórica, ora como sugestão de outros modos de pensar o que vemos.

Ainda nesse sentido, esse capítulo atenta para aquilo que, diferente dos postulados de Foucault (por razões de tempo, história e conjuntura social), e ao mesmo tempo paradoxalmente próximos deles, as personagens de *Cidade de Deus* aparecem para nós no século XXI – mais precisamente no ano de 2002, quando é lançado o livro na segunda versão –, encarnando histórias dos anos 60, 70, 80 e 90, numa favela do Rio de Janeiro, exatamente no momento em que emerge para eles a possibilidade de existirem para o mundo, dada a visibilidade da periferia por meio da mídia, para a sociedade mais ampla, através de todas as ações relacionadas ao controle da violência e do tráfico. São indivíduos periféricos que criam um sistema próprio de poder, simultaneamente à margem e por dentro do sistema oficial – na medida em que uma parcela significativa de policiais e de grupos de classe média e alta praticamente vive deles e de toda a condição de violência e pobreza que encarnam.

De modo mais específico, para crianças e jovens da favela Cidade de Deus, a experiência de exposição ao olhar e controle do poder certamente não se dão pelo caminho um tanto moroso das dinâmicas de outros séculos da humanidade, neste, o XXI, ela é acelerada, vertiginosa, sobretudo na realidade de que são parte, a limítrofe. A denúncia, no cenário atual, dispõe de toda uma rede de comunicação, dos jornais impressos à TV, do telefone celular à Internet.

Dispõe também da literatura e do cinema. E nos anos 60, 70, 80 e 90, período recriado no livro, as páginas dos jornais impressos – especialmente a foto impressa em preto e branco – tinham um lugar de poder inquestionável como tecnologia de comunicação (e de atribuição de poder, como veremos na análise de algumas passagens).

No quarto capítulo (último), exploramos a ideia de um sujeito escritor/morador/intelectual, as relações entre a poesia e a descrição da realidade através da literatura de Paulo Lins. Visa-se, assim, um registro dos batimentos entre discursos poéticos e literários sob uma perspectiva, e discursos crus – da realidade violenta – por outra. A forma como Lins intercala pequenos excertos de descrições poéticas com a descrição crua da violência pode revelar a impossibilidade da poesia diante de uma infância e adolescência roubadas, ao mesmo tempo que tingem de cores nostálgicas os momentos em que se criam esses espaços/outros de resistência. Isso se faz ver, por exemplo, na cena dos meninos querendo nadar (mas que se deparam com o sangue no rio – **\*enunciado 4** excerto abaixo). O sujeito poético é, assim, aquele que aponta a infância e a adolescência roubadas pela violência, sem escola (longe disso), sem assistência, contra uma poesia que resiste.

A soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa é o caralho. Estava era muito puto com a vida. Prendeu um choro, levantou-se, esticou-se para aliviar a dor de ter estado muito tempo na mesma posição, já ia perguntar ao amigo se estava a fim de descolar mais um trouxa, quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente. Busca-Pé e Barbantinho foram para casa em passos obtusos. Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. **\*enunciado 4** (LINS, 2002, p. 13)

Com a finalidade de evidenciar esse batimento entre violência e literatura, neste trabalho, utilizar-se-á a perspectiva dos processos de subjetivação e a ética de si em Foucault, porque acredita-se, dessa forma, enveredar a obra *Cidade de Deus* como reveladora de uma possibilidade de romper com as imposições sociais, já estigmatizadas entre os menos favorecidos. O que revela que esse romance pode ter papel transformador, e, além disso, que pode servir de suporte a um novo entendimento da violência, tanto do Estado e dos criminosos quanto da sociedade contra os cidadãos mais pobres e pretos, isto é, periféricos.

Ignorados pelo corpo social, são transferidos das cenas do submundo (real) para as cenas do submundo (ficcional), pelas mãos do seu criador. Iluminadas pelas luzes da literatura contemporânea, as personagens de *Cidade de Deus* exibem a miséria que se mostra e se destaca,

a ferir os olhos de quem considerava a obra apenas como ficção. E assim caminham pela vida, exibindo a degradação que os insere no universo da miséria social e no cenário da violência nos palcos daquilo que é, também, a vida real. São esses sujeitos marginalizados a base para o desenvolvimento de nossa pesquisa. É sobre esse *corpus* que nos debruçamos para comprovar a proposição de que a violência segue rumos diferenciados no discurso do opressor e no discurso do oprimido. São eles que ganham vida na “voz” das personagens que os representam, transportando-os para além dos limites da narrativa.

Após as conclusões desta pesquisa, em que se verificam as hipóteses levantadas, incluem-se as referências. Estes últimos compreendem o poema que serviu de base à confecção do romance, algumas entrevistas com o autor e certas imagens, disponíveis em sites, que mostram o conjunto habitacional Cidade de Deus na cidade do Rio de Janeiro ao longo dos séculos XX e XXI.

Assim, as questões postas em nossa investigação encontram nos Estudos Discursivos Foucaultianos sua base teórica, na medida em que tratamos desse encontro entre os sujeitos da vivência, da pesquisa e da poesia na função autor ocupada por Paulo Lins. A partir desse mapeamento, procuramos trabalhar com os conceitos de sujeito do discurso e formação discursiva, para relacionar o romance às séries históricas da literatura brasileira, da emergência de uma cultura da periferia do final dos anos 1990, e com os discursos sobre a violência nas mídias. Questões que perpassam a análise na medida em que um livro se liga a outros domínios tantos, como coloca Foucault:

As margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso num sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. [...] (FOUCAULT, 2004, p. 26)

Em síntese, nossa intenção é partir do ficcional para o real da história, ambos com base em *Cidade de Deus*, para expor elementos que se materializam no discurso do narrador e das personagens. Através das regularidades discursivas da violência, pretendemos demonstrar as marcas dessa construção literária contemporânea e, com isso, a ideia é estabelecer relações com o processo histórico de que obra e favela fazem parte, isto é, trazer-lhes materialidade histórica e discursiva.

O objetivo desta análise, ainda, é detectar os elementos de funcionamento dos discursos, tornar nítido como algo como a violência, com sua capacidade de rasgar o tecido da

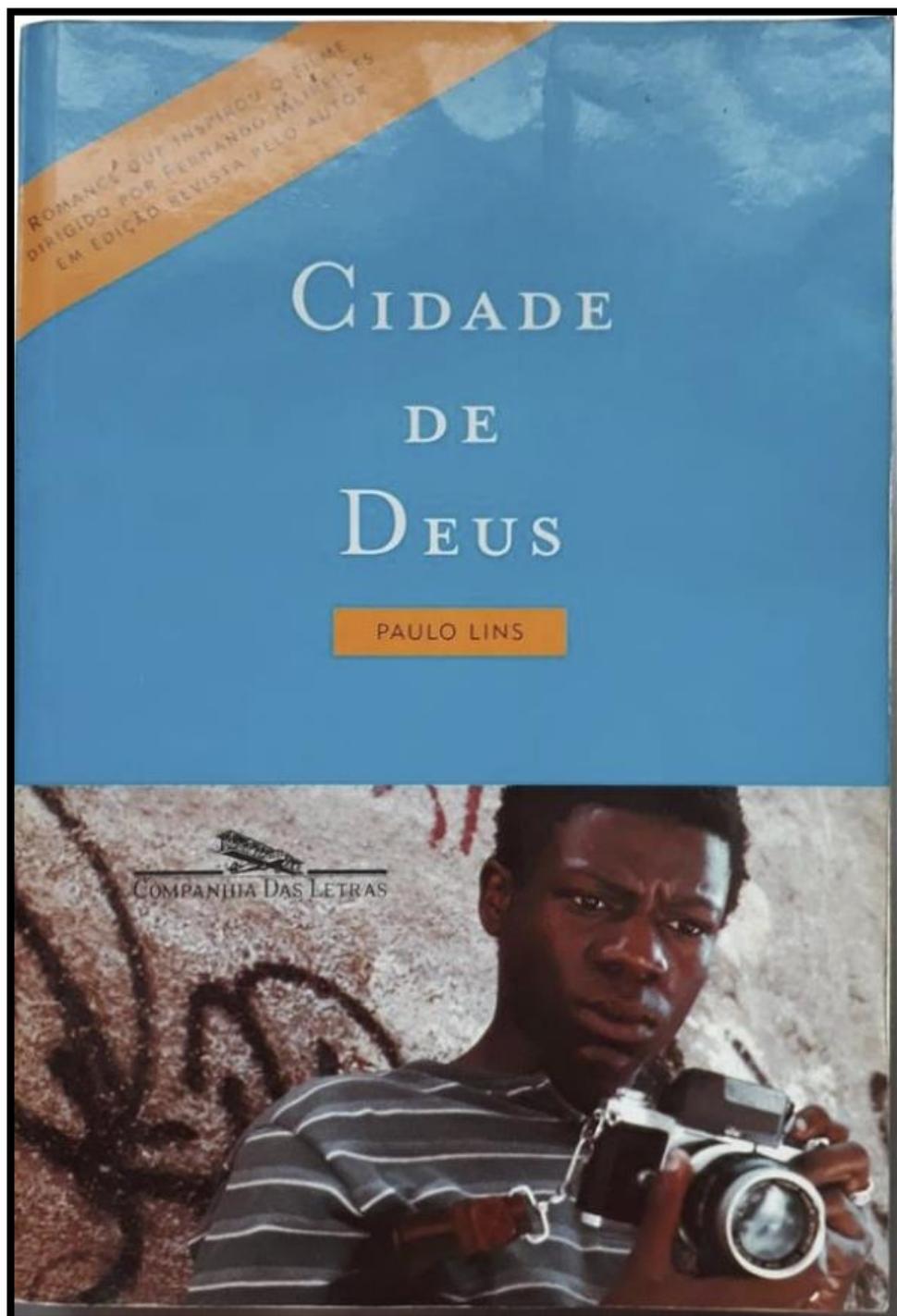
normalidade (e até da realidade) pode tornar-se, em *Cidade de Deus*, além de entretenimento, uma forma de combate, crítica e denúncia.

## CAPÍTULO I

### DISCURSIVIDADES E POSIÇÕES-SUJEITO: QUESTÕES DE AUTORIA EM *CIDADE DE DEUS*

#### 1.1. Constitutividades e efeitos de sentido em *Cidade de Deus*

##### Apresentação do *corpus*



O romance *Cidade de Deus*, publicado pela primeira vez em 1997, trata da violência que permeia as relações estabelecidas na comunidade homônima, situada no Rio de Janeiro. A narrativa está construída em meio a rupturas, num ambiente no qual “Falha a Fala. Fala a bala.” \***enunciado 1 (repetição)** (LINS, 1997, p. 23), idem em (LINS, 2002, p. 20). O livro está dividido em três partes: História de Cabeleira, História de Bené e História de Zé Pequeno; cada uma representando um período histórico do crescimento da favela e da criminalidade.

A ênfase do texto recai sobre a violência a que estão submetidos os personagens, sobretudo com o fortalecimento do tráfico de drogas na região. Já em sua segunda versão, a escolhida por nós, a narrativa mantém a mesma estrutura e o mesmo destaque na criminalidade e na violência vigentes na periferia carioca. No entanto, aspectos relacionados à contribuição do Estado no recrudescimento das práticas violentas dentro da “neofavela”, como também o crescimento paulatino do tráfico, são suprimidos, o que, em nosso entendimento, faz o livro ganhar (ou pelo menos manter) em complexidade a apresentação da problemática do crime, além de contribuir para uma visão que não é estigmatizada dos moradores da favela. Afinal, uma “personagem” importante se preserva nas duas narrativas: o Estado (ainda que menos evidente na adaptação de 2002), sua ausência como promotor de bem-estar social (impedindo a violência contra os moradores das favelas) e ao mesmo tempo sendo, por vezes, agente dessa violência.

Desse modo, a violência e o crime não aparecem como desvios individuais, seja de policiais corruptos ou de bandidos. Disso resultou um romance com maior dinamismo nas ações, semelhante às narrativas de ação do cinema, bem ao gosto popular, por isso o nosso interesse em analisá-lo.

De posse então de um olhar mais atento, pois, aos objetos descritivos e discursivos presentes na obra, esta pesquisa versa sobre como são produzidos os sentidos da violência a partir dos discursos em *Cidade de Deus* e como essa violência, envolvendo tanto o objeto (a narrativa de forma geral) como suas formações discursivas, noções de enunciado e de sujeito, gera significados que definem possibilidades de articulação entre a teoria do discurso foucaultiana e a historicidade presente em uma obra contemporânea de viés realista/naturalista.

Desta maneira, o discurso é visto como uma prática que correlaciona a língua com outras práticas no campo social, isto é, práticas discursivas, ancoradas nas formações discursivas, que se caracterizam de algum modo como elo entre o discurso e as práticas sociais de linguagem.

Dito isso, significa afirmar que este conceito reúne elementos tanto da produção dos discursos - compostos por uma junção de enunciados – quanto da aplicação e produção destes.

[...] certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2004, p. 55)

O conceito de discurso, compreendendo um conjunto de enunciados que ocorrem como performance verbal, em função enunciativa, é apresentado por tomar como parâmetro a ideia de práticas discursivas. Sendo assim, amparado por esse modo de analisar os enunciados, considerando-os instáveis, reconhece-os como objeto de luta, regulados por uma ordem do dizível, definida no interior de lutas políticas e pelas condições sociais postas/estabelecidas.

De acordo com Carvalho (2013), Foucault, em *A arqueologia do saber* define o sujeito como uma espécie de função que se apresenta vazia, sendo preenchido no e pelo enunciado. Portanto, esse sujeito do enunciado não representa, necessariamente, o indivíduo da produção, logo, apresenta-se uma descontinuidade do sujeito em relação a ele mesmo. A posição sujeito seria, então, derivada da relação entre o sujeito enunciatador e o sujeito do saber de uma determinada formação discursiva.

Para Carvalho (2013), Foucault segue com suas reflexões, na fase genealógica, ressaltando que o seu objetivo maior não é o de discutir o poder, mas as formas como “em nossa cultura os seres humanos tornam-se sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 231), relação da qual o poder emergiria como consequência. O trabalho do filósofo francês é, assim, um progressivo refinamento das reflexões sobre o sujeito. Em sua obra, *A ordem do discurso*, Foucault (2003, p. 26) avaliará a função – autor, pensada como princípio de agrupamento do discurso, tal como um foco de coerência. Existem alguns domínios, como aponta Foucault, em que é indispensável a atribuição de um autor – como nos tratados filosóficos, ciências de modo geral e na literatura. Embora ele reconheça um enfraquecimento da função-autor no discurso científico, uma vez que os gêneros textuais oriundos dessa área do saber aparecem como textos referências, normalmente descritos em 3ª pessoa (de modo a impessoalizar a linguagem), desde o século XVII, já no discurso literário, diferentemente, haveria um reforço extensivo dessa função:

todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade do texto posta sob o seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que o atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (FOUCAULT, 2003, p. 27).

Por essa razão, na análise aqui proposta, com vistas discursivas, *Cidade de Deus* seria, segundo as ideias de Michel Foucault, a inserção de Paulo Lins como um sujeito-autor, como [...] “aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2003, p. 27). Formam-se, assim, exemplos de uma função recorrentemente trabalhada por Lins na violenta e conturbada construção de seu romance.

Caracterizar a função-autor, ainda de acordo com Carvalho (2013), não significa evidentemente negar, segundo Foucault, a existência de um indivíduo que vive e escreve. Tal indivíduo, contudo, retalha a função-autor em tudo o que poderia ter dito, porém não diz (os rascunhos, esboços, ideias deixadas para trás, por exemplo). E mesmo diante da possibilidade de modificação da imagem desse autor, faz-se presente esse jogo de identidade entre a individualidade e o próprio sujeito.

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma polícia discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos. (FOUCAULT, 2003, p. 35)

O ponto nodal nesta dissertação é fazer com que, diante dos aportes teóricos citados, haja compreensão de algumas das inúmeras construções sociais e discursivas presentes no texto. Para além da discursividade, como já apresentado, evidenciam-se, similarmente, outros meios de descrever as gradações (dos discursos) ocorridas no interior do texto e se serão, de forma plausível, relacionáveis ao enquadramento que se pretende fazer com a leitura literária da obra em questão. O foco da pesquisa, então, é apontar como a violência, retratada pelos discursos do romance, materializa-se de modo a impactar, negativamente, a vida das personagens (sobretudo as com menos idade). Com isso, é possível dizer, com base nas regularidades (que mais à frente serão apontadas), que tanto a infância como a adolescência lhes são roubadas. Portanto, *Cidade de Deus*, que é um acontecimento discursivo marcado pela historicidade, é uma narrativa que expõe infâncias e adolescências perdidas, sob o regime da violência.

Destarte, analisamos alguns excertos da narrativa cujas descrições partem para planos mais individualizados das personagens infanto-juvenis, mas que, entretanto, também indicam certas relações com a ideia de coletivo (de marcas da sociedade da qual tais figuras são parte), uma vez que estão situadas em um dado espaço, um dado tempo, em uma dada conjuntura social e histórica, a das favelas cariocas, marcada pela pobreza e pela violência.

O autor não se coloca como repórter ou historiador, mas como espectador da realidade da violência e do crime na favela Cidade de Deus. Para escrever o texto, apoiou-se em histórias

de sua experiência de vida quando morador da favela, em entrevistas e resultados da pesquisa de campo junto à comunidade – parte do trabalho que realizou junto a antropóloga Alba Zaluar<sup>3</sup> – e também em artigos dos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*.

Paulo Lins utilizou recursos como gravador, vídeo e jornal nos dois projetos de pesquisa coordenados por Alba Zaluar – intitulados “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro” e “Justiça e classes populares” – em que participou como colaborador. Nossa hipótese é que a constituição de Paulo Lins em autor de *Cidade de Deus* se deu a partir dessa relação de sua participação numa pesquisa científica, em um dado momento histórico em que se passou a evidenciar/valorizar a vivência dos moradores da periferia como sujeitos de seu próprio discurso, sem a intermediação de outras classes sociais que, em geral, falam no lugar do outro. Esse fenômeno, ainda hoje determinante para as relações de saber e poder macropolíticas no Brasil, emerge nesse momento histórico de final dos anos 1990, e encontra, em *Cidade de Deus*, uma de suas mais potentes expressões. Devido a tais recursos, a figura de um autor original, único e inimitável desaparece e, no seu lugar, surgem colaboradores que passam a ser fundamentais na tessitura da narrativa. Lins notifica isso nos agradecimentos que faz ao final do romance, contudo, o mais acentuado sobre colaboração está em trecho de entrevista.

O Marçal<sup>4</sup> é um grande escritor brasileiro. Tenho esse privilégio: até artigos de jornal eu mando pra ele corrigir, ele corrige na hora e manda de volta. Mas, antes do Marçal, tenho duas pessoas que são fundamentais na minha carreira. Eu só escrevi o livro por causa de duas pessoas. Não foi por causa do Roberto Schwarz, não foi por causa do Paulo Leminski e não foi por causa da Alba Zaluar. Foi por causa da Virgínia de Oliveira Silva e por causa da Maria de Lourdes da Silva. A Maria de Lourdes foi a fundamental. Se eu não estivesse junto com ela, o livro não sairia. O nome dela eu vou repetir: Maria de Lourdes da Silva, pernambucana, historiadora, mãe da Mariana, minha filha. Ela desenhou o livro na minha cabeça, falou "faz isso, isso, isso", corrigiu o livro. A Virgínia deu forma. Uma deu conteúdo, a outra deu forma. Eu daria coautoria a Maria de Lourdes, mas ela não quis. Ela é coautora do Cidade de Deus. É mulher, é por isso que eu gosto de mulher. Nordestinas, as duas.  
(*Caros Amigos* edição 74 de maio de 2003)

Antes de considerar a ideia de, de fato, escrever um livro, Paulo Lins escreve um poema<sup>5</sup> baseado nessas pesquisas e o submete à aprovação de Zaluar.

Fui feto feio feito no ventre-Brasil  
estou pronto para matar  
já que sempre estive para morrer  
Sou eu o bicho iluminado apenas  
pela fraca luz das ruas

<sup>3</sup> Então, na época, docente da UNICAMP.

<sup>4</sup> Marçal Aquino é um jornalista, escritor e roteirista de cinema brasileiro.

<sup>5</sup> ANEXO A - Poema de Paulo Lins que serviu como primeiro ensaio para a escritura do romance, publicado na revista *Novos Estudos do CEBRAP* (n. 25, out. 1989, p. 237-8)

que rouba para matar o que quero  
 e mato para roubar o que quero  
 Já que nasci feio, sou temido  
 Já que nasci pobre, quero ser rico  
 e assim meu corpo oculta outros  
 que ao me verem se despiram da voz  
 Voz solta virando grito  
 Grito louco ao som do tiro  
 Sou eu o dono da rua  
 O rei da rua sepultado vivo no baralho  
 desse jogo  
 O rei que não se revela  
 nem em paus  
 nem em ouro  
 Se revela em nada quando estou livre  
 renada quando sou pego  
 pós nada quando sou solto  
 Sou eu assim herói do nada  
 De vez em quando revelo o vazio  
 De ser irmão de tudo e todos contra mim  
 Sou eu a bomba humana que cresceu  
 entre uma voz e outra  
 entre becos e vielas  
 onde sempre uma loucura está para acontecer  
 Sou seu inimigo  
 Coração de bandido é batido na sola do pé  
 Enquanto eu estiver vivo  
 todos estão para morrer  
 Sou eu que posso roubar o teu amanhecer  
 por um cordão  
 por um tostão  
 por um não  
 Me meço e me arremeço na vida  
 lançando-me em posição mortal  
 Prefiro morrer na flor da mocidade  
 do que no caroço da velhice  
 Sem saber de nada me torno anacoluto insistente  
 Indigente nas metáforas de tua língua vulgar  
 Que não se comprometeu  
 Pois a minha palavra  
 (a bela palavra)  
 Inaugurada na boca do homem, a dama maior do artifício social  
 perdeu a voz  
 Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas  
 É voz morta enterrada na garganta  
 E a pá lavra vida muda no mundo legal  
 me faz teu marginal

(Revista Novos Estudos do CEBRAP n. 25, out. 1989, p. 237-8)

O texto apresenta a singularidade literária do escritor, como se pode verificar nos primeiros versos: “Fui feto feio feito no ventre-Brasil” em que se dinamiza o fato de ser nascido

feito (como sinônimo de pobre, favelado, bandido) de um ventre gigantesco *ventre-Brasil*, um outro ponto é a metaforização da ideia de *feito* como a de ser um sujeito da periferia, uma espécie de processo metonímico. No segundo e terceiro versos, respectivamente, “estou pronto para matar” e “já que sempre estive para morrer” marca-se o fato do criminoso não ter nada a perder, isto é, já estava inscrito em sua história esse caminho, em que matar e morrer parecem-lhe as únicas opções. Literalmente uma vida perdida. Observa-se, ainda, a busca pela constituição de uma voz discursiva nesses sujeitos sem voz: “Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas.” Estava ali, na linguagem poética, as marcas que iriam levar Paulo Lins a se tornar o autor de *Cidade de Deus*, como também da singularidade do romance na série histórica da literatura brasileira.

De posse do poema, Alba Zaluar o envia ao crítico e pesquisador literário Roberto Schwarz, que se empolga com o escrito e entra em contato com o autor. Com o consentimento de Lins, ele publica o texto poético na revista *Novos Estudos do Cebrap* em outubro de 1989 e incentiva bastante Lins a continuar a escrever, apoiando-o na redação do romance. Vale ressaltar que, um ano antes, em 1988, Schwarz havia recebido o Prêmio Jabuti na Categoria: Estudos Literários (Ensaio) com a obra *Que Horas São*, além de, no mesmo ano da publicação do poema, 1989, ter sido indicado como o “Intelectual do Ano” pelo Jornal do Brasil, fato mencionado por Paulo Lins em entrevista concedida ao Portal Literal, 2003.

Nesse sentido, o crítico, reconhecido nacionalmente por suas contribuições teóricas e de análise da literatura, apresenta-se como um endossante do texto, facilitando e amparando o conhecimento e o reconhecimento da obra *Cidade de Deus* e de seu autor.

## **1.2. Encadeamento de vozes: Paulo Lins e *Cidade de Deus***

Esta pesquisa visa compreender de que modo se constrói o discurso da violência em *Cidade de Deus*. Pela origem, formado por um encadeamento de vozes: periférica/literária/acadêmica, e pelo tema da obra, Paulo Lins é um dos representantes da nova produção brasileira que recorre ao discurso literário para relatar suas experiências cotidianas. Os autores dessa nova literatura pertencem a grupos social e culturalmente marginalizados como é o caso dos presidiários e dos moradores das favelas e das ruas. É possível dizer que esses escritores/artistas se valem de suas experiências como matéria-prima para construção de seus textos, como também ocorre no mesmo período histórico no caso do autor literário Ferréz e do grupo Os Racionais MC's, que serão exemplificados mais à frente. Esses textos têm,

portanto, caráter testemunhal, embora não sejam relatos históricos ou ensaios sociológicos. O imaginário, o artístico e a escritura marcam, primordialmente, a diferença, dando concretude, realidade e historicidade a esses novos modos de dizer.

Muito se falou, no período de publicação da obra e do avanço espetacular do filme, da pertinência do tema da violência na favela num contexto em que quase diariamente se ouve falar em menores envolvidos no tráfico de drogas, em rebeliões de criminosos nos presídios, em assassinatos passionais ou resultantes de assaltos em meio ao espaço urbano. Por ser um dos primeiros livros que abordam a questão da violência nas cidades a partir de um ponto de vista interno e participante da realidade que retrata, e devido ao sucesso de público que alcançou, *Cidade de Deus* é, também, responsável pelo crescimento do interesse das editoras em publicar obras que tratem desse tipo de tema. Dessa forma, houve uma grande inserção no universo literário e artístico (editorial como um todo), nos anos 2000, de autores pertencentes a esses grupos marginalizados.

Alguns exemplos de títulos da época são:

- *Memórias de um sobrevivente* (2001) de Luiz Alberto Mendes;
- *Pavilhão 9: vida e morte no Carandiru* (2001) de Hosmany Ramos;
- *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2004) de Ferréz;
- *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho* (2001) de William da Silva Lima;
- *E Diário de um detento* (2001) de Jocenir.

Concomitante a isso, tem-se o engajamento político e social presente não apenas nas obras literárias, mas na constante preocupação com a sua circulação e com o acesso a diferentes formas de bens culturais. Embora não existam estudos sistemáticos sobre a distribuição da literatura marginal e qual é efetivamente o perfil de seu leitor, Nascimento (2009) diz que os autores que se identificam com a literatura periférica garantem que grande parte de suas obras literárias seja de livre distribuição em redes sociais, blogs, iniciativas de tiragens populares, como a editora Selo Povo, ou difundidas em importantes cenas culturais como a Cooperifa, 1daSul, Balada Literária, além de projetos e intervenções em escolas públicas, palestras, oficinas, encontros e saraus.

Na esteira desse tipo de segmentação literária, segundo Bosi (2002), os conceitos de “brutalismo” e “hiper-realismo” na literatura atendem à produção literária brasileira contemporânea a partir da corrente iniciada por Rubem Fonseca e pela nova modernidade

tecnológica, originada pelas transformações políticas, econômicas e filosóficas no contexto internacional após a II Guerra Mundial. No Brasil, isso ocorre mais precisamente a partir da década de 1960. Esse momento, que o crítico chama de “nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas” (BOSI, 1975, p. 18), é o período de uma produção literária que usa argumentos da cultura de massas, ou da indústria cultural, e, por isso, incorpora aspectos não-literários, que antes nunca haviam integrado o cânone. Por esse novo modo de se produzir a ficção, há uma interpenetração entre o que cabe nos limites da literatura e o que escapa ao propriamente literário. O conceito de literariedade, ou melhor, a delimitação entre a arte e a não-arte está sendo redefinida pela pós-modernidade. E a literatura, por ser uma arte que se expressa por meio da palavra, entra na dimensão do que tem sido redefinido e ressignificado.

*Cidade de Deus* é um vivo exemplo desse tipo de literatura que se apropria de elementos da cultura de massa sem, no entanto, constituir-se em arte comercial. Conforme se pode verificar em Schwarz:

O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante. (SCHWARZ, 1999, p. 167).

Logo após a publicação, a imprensa destacou a superficialidade psicológica das personagens do romance, além de semelhanças com esquemas da literatura de massa Bosi (2002). Alguns críticos reduziram a perspectiva do narrador à postura determinista/realista em relação ao mundo narrado. As narrativas literárias produzidas pela mídia que ocupam, em grande parte dos casos, posições privilegiadas nas listas dos livros mais vendidos nas livrarias, têm como regra primeira alcançar a emoção ou comoção do leitor e, para isso, utilizam-se de recursos de terror, suspense ou erotismo. Uma característica fundamental da literatura para massas é que todos os perigos, os desencontros ou até mesmo as mortes que se sucedem ao longo da narrativa são equilibrados por um final compensador, que traz a solução do enigma ou a resolução do problema. De alguma forma, contorna-se o problema e se aproxima de uma situação de equilíbrio.

O romance de Lins, ao contrário, não se compromete a oferecer uma solução para o problema, nem mesmo sugerir possibilidades de se encontrar uma saída do labirinto em que se configura a violência nos grandes centros urbanos do Rio de Janeiro. Há um aspecto ainda mais intrigante: a morte de cada um de três dos protagonistas do romance, que aparecem iniciando e desfechando os três capítulos do texto, não aparece como fatalidade nem como alívio. A morte

realiza-se como resultado decorrente do ambiente e do modo como eles vivem. A morte de Zé Miúdo, o pior criminoso de *Cidade de Deus*, não oferece nenhuma sensação repousante ou tranquilizadora ao leitor porque os responsáveis pelo seu assassinato são também bandidos que agem como ele e irão dar continuidade a sua atuação. Sua morte é narrada apenas como fato acontecido e não como solução. Tudo se dá assim no romance: abruptamente, sem discussões, em meio “a um tecido discursivo sem última palavra” (SCHWARZ, 1999, p. 169).

*Cidade de Deus* foi o primeiro e é, até hoje, o mais importante romance de Paulo Lins, escritor e professor carioca nascido na favela do Estácio em 1958. Aos oito anos de idade, Lins muda-se com a família para o conjunto habitacional Cidade de Deus depois que a enchente de 1966 – fato noticiado em programas de rádio e de televisão, e registrado na mídia jornalística local e nacional – invade o bairro onde morava. O conjunto foi construído pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para abrigar moradores de várias favelas vítimas dos desastres naturais daquele ano.

O romance trata, entre outras coisas, do desenvolvimento da favela de mesmo nome, desde sua fundação em 1966, passando pelo crescimento do interesse pelo tráfico de drogas devido à “democratização” da cocaína, até a tomada total do espaço pelos traficantes, nos idos dos anos 1980. Na segunda parte do romance, o leitor visualiza o início do crime organizado – o famoso movimento do Comando Vermelho, criado em 1969 no presídio da Ilha Grande – e uma guerra entre integrantes de bocas-de-fumo rivais: a quadrilha de Zé Miúdo e o grupo de Sandro Cenoura e de Zé Bonito (personagem obstinada pela vingança contra Miúdo, um exemplo de questão de honra).

A obra é dividida em três partes (capítulos), que levam, respectivamente, nomes de três personagens mais o substantivo “história” (talvez pelo caráter realista atrelado a esse nome): *A história de Inferninho*, *A história de Pardalzinho* e *A história de Zé Miúdo*. Em entrevista a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro, concedida em 16 de maio de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, o próprio autor diz ter se inspirado na estrutura tripartida do romance *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, para escrever a sua obra, *Cidade de Deus*. Um outro aspecto nessa esteira histórica é o fato de essas três figuras, que abrem e desfecham os capítulos, terem existido de fato no universo da criminalidade do Rio, porém carregavam outros nomes no mundo real. Temos, portanto, um domínio de memória histórica, baseada na estrutura de uma obra clássica da literatura, aliada a uma vivência concreta do autor no meio descrito, um relato do real contemporâneo, atualizando a estrutura de *Fogo Morto* para o Rio

de Janeiro dos anos 1970, 1980 e 1990 (período em que se passa a história narrada em *Cidade de Deus*).

Paulo Lins afirmou ter “roubado” a ideia do autor nordestino: “José Lins do Rego tem o *Fogo morto*, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei.” Entrevista para a revista *Caros Amigos*<sup>6</sup>. Na prática, porém, enquanto a divisão de *Fogo morto* obedece a uma estrutura em que a cada personagem corresponde um ponto de vista distinto, ligado a sua posição social, em *Cidade de Deus* há apenas um narrador. O narrador, aqui pensado como sujeito do discurso, adota estilos variados, como é o caso, por exemplo, de grande poeticidade na primeira e segunda partes do romance, o que praticamente desaparece na terceira. Aí, então, predomina uma narração seca e que dá mais ênfase à ação – sobretudo como exibição direta da violência.

Um aspecto que chama a atenção no romance foi a peculiaridade do ponto de vista narrativo. Já dizia Schwarz (1999, p. 164) que “a ambivalência no vocabulário traduz a instabilidade dos pontos de vista embutidos na ação”. O narrador adota uma postura diferente, que traduz certa indefinição de perspectiva. Isso resulta numa ambiguidade que predomina no decorrer da narrativa, ou seja, não há palavra final, nem espaço para determinações conclusivas sobre coisa alguma, e essa indefinição e hesitação é que faz desse romance um texto verdadeiramente literário. A opção estética é pela narração nua e crua dos fatos, da violência escancarada.

Um dos sensores da realidade identificados de imediato é a questão da violência no romance. Se esse aspecto da sociedade brasileira tem lugar cativo nos programas de televisão que, há um bom tempo transformam a violência em mercadoria sobre a qual o consumidor pode se sentir atraído ou rejeitado por ela, na literatura, da década de 1990 para cá (mas não somente a partir desse período), a matéria tornou-se fonte para o trabalho estético, garantindo uma ressignificação dos valores juntamente com uma outra visão sobre as motivações da violência para a estruturação da sociedade brasileira.

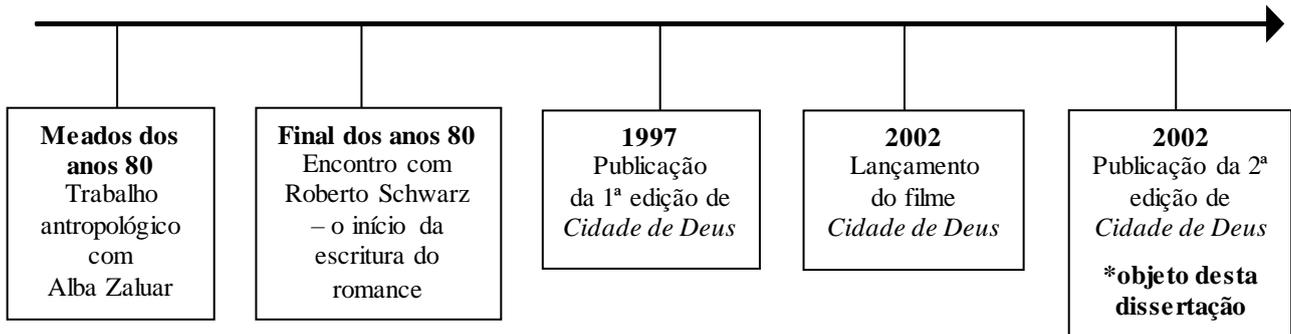
A realidade corrente do país tem, nas práticas de violência, um aspecto que, de tão arraigado em nossa cultura, foi assimilado pela literatura graças à consciência social dos escritores. A forma como o olhar é voltado para esse fator estruturador da nossa sociedade é o diferencial quando se trata do assunto. Caso contrário, é fácil cair na repetição de opiniões do

---

<sup>6</sup> ANEXO B – Entrevista com Paulo Lins realizada pela revista *Caros Amigos* (Edição 74), em maio de 2003.

senso-comum sobre questões que envolvam violência, pobreza, vida na periferia, educação de baixa qualidade etc.

Assim, para estruturar e deixar mais evidente o processo de concepção e de criação de *Cidade de Deus*, bem como de sua relação com a história da cidade do Rio, e como isso tem uma conexão com a vida real, apresenta-se a seguinte cronologia:



Nessa linha de pensamento, procuramos identificar as bases que sustentam o discurso da violência através das “vozes” de um sujeito singular, Paulo Lins. São essas “vozes”: a do sujeito da vivência e da cultura periférica; a do sujeito intelectual e da pesquisa; e, por último, a do sujeito poético, as três entrecruzadas pelo escritor.

Seguindo essa direção, observa-se o comportamento linguístico das personagens em correlação com os fatos sociais, identificando as marcas discursivas condizentes com elementos relacionados com a identidade social (posição social, sexo, idade etc.) e também outros aspectos ligados ao estado emocional e ao contexto interacional que contribuem para a instauração e manutenção da violência. Isto significa que levamos em consideração não apenas o que os integrantes das situações comunicativas dizem, mas a intenção que os move e os faz escolher recursos linguísticos que estejam de acordo com seus objetivos interacionais.

Embora a obra de Paulo Lins não seja um exemplo de conversação natural, por ser um texto escrito (um romance), constituído de narrações, diálogos construídos, traços de pensamento de personagens etc., é nela que fundamentamos nosso estudo, levando em consideração a riqueza expressiva das passagens e a habilidade do autor em procurar tornar as falas das personagens bem próximas da linguagem ordinária. É importante acrescentar que, apesar da verossimilhança com a fala natural, na prosa ficcional estão ausentes elementos tipicamente próprios da linguagem oral como a sobreposição de vozes, entonação, alongamento de vogais, falas simultâneas etc. (há excertos em que se verifica a intenção de manter isso). Em

se tratando de um romance contemporâneo, filiado a uma “literatura periférica”, faz-se necessário recorrer às condicionantes históricas (informações adicionais fornecidas pelo autor referentes a gestos, partes da história do Rio de Janeiro, entonação e comportamento das personagens) com a finalidade de enriquecer a interpretação dos enunciados selecionados.

A esse respeito, a pesquisa etnográfica de Zaluar, referida no tópico 1.1., contém registros de observações e entrevistas realizadas na comunidade, comentários e análises, cujos detalhes permitiram estabelecer um diálogo com as produções discursivas (violentas e não violentas do romance). Caracterização própria de seu campo – o etnográfico de características antropológicas – que propiciou a articulação dialética necessária às análises da presente investigação, que toma como base teórica os Estudos Discursivos Foucaultianos. A construção discursiva de *Cidade de Deus* serve-nos como material antropológico, de natureza "polifônica", como sugere o filósofo russo Bakhtin (2008), com seu conceito de *polifonia*, cujas bases centram-se na ideia de multiplicidade ou pluralidade de vozes presentes nos textos, que, por sua vez, estão fundamentados em outros textos. Igualmente relevante é o fato de que muitos dos dados apresentados por Zaluar estão, de certa forma, retratados nas imagens/descrições construídas nesta obra, que ganhou espaço nas mais diversas discussões, desde as sem fundamentação teórico-analítica até às da academia.

Mas o que autorizaria a adoção do procedimento discursivo na análise de um romance como *Cidade de Deus*? A proposta de uma "análise do discurso" ou de um “estudo discursivo”, ou mesmo o batimento entre Antropologia, Jornalismo e Literatura, refere-se ao procedimento de imersão na história da obra, personagens e montagem do enredo, extraindo as construções e conceitos, para, em seguida, relacioná-los com os dados publicados a partir da pesquisa de Zaluar, que contou fortemente com a participação de Paulo Lins, que era como um intermediário entre a pesquisadora (representante de uma elite intelectual) e a comunidade (vista pelos olhos de um morador, que, diferentemente dos seus, passou a pertencer a um universo também intelectualizado, mas sem apresentar o costumeiro distanciamento entre a academia e a favela). Portanto, é como se a narrativa assumisse um valor social, porque dá voz ao sujeito preto, periférico, em um país de letrados, comumente brancos. Esse autor faz um retrato cru da violência, o que denota uma possibilidade de entendimento a partir de um espaço em que diversos tipos de violência e de discursos de violência estão presentes.

As minuciosidades da construção discursiva do livro e da constituição estrutural da própria comunidade, como também dos relatos, descrições e comentários apresentados por

Paulo Lins em suas publicações, são o material de análise desta pesquisa, bem como a interlocução com o campo jornalístico e o literário, todos sob à luz da perspectiva dos Estudos Discursivos Foucaultianos.

Por conseguinte, fica em foco, com o recente alargamento das discussões, estudos e análises, que se deu ampla visibilidade à violência e, assim, contribuiu-se para a ampliação do espaço que ela tem ocupado na vivência cotidiana nos dias passados e atuais, isto é, ela está em todo lugar, inclusive na literatura e, implacável e invariavelmente, no discurso e em suas práticas, violentas e não violentas.

Dessa forma, o apelo visual é um dos sentidos mais suscitados no romance, relação direta com o hiper-realismo de que fala Bosi (2002). A construção de imagens e a sequência de episódios instauram o excesso de motivos visuais. Ainda que o narrador possa aproveitar-se da linguagem poética na elaboração de seu discurso, o descritivismo estilizado – como acontece na terceira parte, quando inicia a guerra entre quadrilhas de traficantes – revela uma dinâmica centrada no aspecto visual. O plano imagético na tessitura do texto é imprescindível, não à toa o filme **Cidade de Deus** segue essa espécie de roteirização, da linguagem direta, da objetividade absurda. Como na sequência:

Fritas caiu desmaiado, Biscoitinho pediu o fuzil a Pequeno, colocou o cano dentro da boca do menino e disparou oito vezes, movimentando em círculo o cano do fuzil para ele nunca mais xingar a sua mãe. Depois Pinha esfaqueou seu corpo para ele também nunca mais deixar de obedecer ordem sua. O corpo do menino era somente um amontoado de sangue. \***enunciado 5** (LINS, 2002, p. 239)

Essa passagem \***enunciado 5** ressalta o vigor trágico das imagens, que transportam o leitor imediatamente para a cena, como se fosse um filme que arrebatava a atenção do espectador no cinema. A construção descritiva produz uma fotografia do real. Esse agrupamento de estilos díspares suprime, em determinados momentos, a presença do condutor da narrativa, e abandona o leitor ao contato direto com as imagens, conceituação discutida por Bosi (2002). O fragmento em destaque é tão violento que nem mesmo o filme **Cidade de Deus** utilizou-o, pois seria meio que inaceitável para o grande público ver uma criança ser assassinada com tantos requintes de crueldade. Por essa razão, evidencia-se que o discurso da violência, por meio dessa ótica hiper-realista, é aceito apenas em parte, o que denota recortes discursivos bastante específicos para o filme e para a obra literária.

O romance desestabiliza um certo juízo moral e promove uma quebra com expectativas lógicas. “A imensa desproporção entre a causa imediata e o resultado ‘necessário’ é um desses

nexos em que sentimos o peso inexorável da história contemporânea.” (SCHWARZ, 1999, p. 166).

As preocupações do mundo atual e suas especificidades, como, por exemplo, a vida facilitada pelas realizações dos meios de comunicação de massa, influenciam os artistas contemporâneos a se expressarem na ficção usando de novos estilos. O hiper-realismo seria um desses estilos pós-modernos.

Jean Baudrillard vê no mundo contemporâneo a era da simulação e do simulacro. Já não existe outra realidade senão a realidade da simulação, que é “a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 8). O real tal qual existia até a primeira metade do século XX já não pode ser apreendido porque os simulacros fazem coincidir esse real com seus modelos de simulação. Para o autor, a representação perdeu a referência, ou melhor, já não pode ser explicada racionalmente porque não há meios de se comparar nenhuma instância.

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que esta produção ‘material’ é hoje, ela própria, hiper-real. Ela conserva todas as características do discurso da produção tradicional mas não é mais que a sua refração desmultiplicada [...] Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. (BAUDRILLARD, 1981, p. 34).

Se no Realismo-Naturalismo, situados no fim do século XIX, o que se buscava era uma representação de espaços e situações do mundo extratextual, sobretudo o vivido pela burguesia e pela classe operária, o contexto sociocultural hodierno aponta para outros caminhos. A emergência de uma sociedade de massa e as inovações da mídia passaram a influenciar a mentalidade de uma conjuntura social, que inclui os artistas, o que repercutiu em todas as suas áreas, inclusive, orientada por esse viés, na literatura.

À vista disso, o hiper-real, para Baudrillard (1981), caracteriza-se pela construção artificial e exagerada do verdadeiro e da experiência vivida. Enquanto o realismo constitui uma representação da realidade referencial, o hiper-realismo é a representação do simulacro. Característica ilustrativa é a aparência que se contrapõe à essência, isto é, a realidade hiper-real é aquela que parece representar uma situação ou uma localidade; no entanto, representa apenas a sua imagem.

O problema da banalização da violência, nessa visada hiper-real (como sugerem leituras críticas de *Cidade de Deus*), é que ela apaga, ameniza o processo de denúncia da violência, porque faz com que análise e reflexão não tenham vez; o sofrimento alheio é silenciado, ou

seja, o leitor não consegue memorizar a percepção do sofrimento alheio – perde a consciência dele. Contudo, em nossa leitura, que consiste justamente em desenvolver uma análise do discurso, o livro de Paulo Lins serviria para fundamentar bases reais de uma série de problemáticas, através de um relato interno. Trata de problemas que têm assombrado a sociedade e que têm feito milhões de pessoas reféns e, dentre estas, estão as pessoas que compõem o campo discursivo do romance, personagens/moradores – criminosos e não-criminosos – da favela Cidade de Deus.

Nesse capítulo inicial, traçamos um quadro epistemológico cujo princípio é localizar *Cidade de Deus* na série histórica da literatura brasileira, dentro do qual nossa pesquisa circulará. Delineamos a abordagem discursiva como campo teórico desta dissertação, tal como proposto por Foucault. Complementamos o quadro ao aproximarmos dos conceitos de discurso em perspectiva foucaultiana, além de fazermos uma aproximação com o hiper-real como proposto por Baudrillard (1981) e Bosi (2002). Por último, buscamos explicitar características e fundamentos dos discursos da violência, objeto de estudo dessa pesquisa.

## CAPÍTULO II

### VIOLÊNCIA E SOCIEDADE: CATEGORIAIS DE ANÁLISE

#### 2.1. Estudos Discursivos Foucaultianos – perspectivas de análise

Fiquei encantado com Balzac, Dostoievski, aí tem o Marçal Aquino, o Mauro Pinheiro [...] Tem Guimarães Rosa, Lima Barreto, Machado de Assis. José Lins do Rego tem o *Fogo morto*, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei. Só que botei na versão urbana. Recomendo aqui assim: antes de ler o *Cidade de Deus*, leia *Fogo morto*.  
(Paulo Lins apud Amaral, 2003, p. 35)

*Cidade de Deus*, ao tomar a forma de livro, originando-se de um poema e de uma pesquisa etnográfica e antropológica, além de, nas palavras de Paulo Lins, ter sido uma “cópia” de *Fogo Morto*, estabelece-se como uma obra literária. O próprio autor a classifica como um “romance”, porém, baseado em fatos e personagens reais. A história da favela Cidade de Deus é a da desordem, esta, por sua vez, só encontra organização e forma quando vira livro. Os testemunhos das memórias alheias são explorados por Paulo Lins de maneira objetiva, usando o inusitado como ferramenta na denúncia que tem como meta, daí uma literatura também combativa. Certamente, com alguns delineamentos em seus relatos, pois como diz o escritor, a realidade não cabe na literatura: “Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem” (LINS, 2003, p. 31).

Não há, como está colocado no pensamento de Foucault, uma linearidade nessa direção. O movimento da análise do corpus *Cidade de Deus* demanda o conceito e, por vezes, o conceito modifica o curso, o rumo da questão desta pesquisa, o de buscar, nos rastros do discurso, os retratos da violência, ora real (antropológica, histórica e jornalística), ora ficcional (literária e inventiva). Partindo também da tríplice configuração do autor em sujeito da vivência, da pesquisa e da poesia. Nesse capítulo, daremos ênfase ao primeiro aspecto: como um morador da favela Cidade de Deus consegue romper com as imposições sociais e se constituir como escritor, inserindo seu romance na história da literatura brasileira.

Assim sendo, para pensar os discursos violentos na obra e como suas implicações reverberam na vida de crianças e adolescentes, escolheu-se, como plano teórico e conceitual, a inscrição nos Estudos Discursivos Foucaultianos, principalmente a partir da obra *Arqueologia do Saber*, lançada em 1969. Portanto, os Estudos Discursivos Foucaultianos subsidiarão as análises propostas a este trabalho.

De acordo com Navarro (2020), esse campo de investigação – multidisciplinar – surgido no contexto brasileiro do final dos anos 1990, remonta ao percurso foucaultiano no que diz

respeito aos estudos do discurso. Trata-se de uma dupla especificidade: o lugar que a teoria do discurso ocupa no pensamento de Foucault e o lugar que essa teoria é inserida no campo da análise do discurso de orientação francesa. Em relação a isso, Foucault define o discurso como [...] “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 2004, p. 132).

A proposta de Foucault com relação ao discurso abre uma fissura teórica no campo das ciências sociais, porque problematiza o sujeito, inserindo-o na história. Foucault (2004) não propõe uma origem do discurso, mas como este se organiza. Nesse sentido, ele dá indícios de como o discurso se manifesta, propõe que quem domina o discurso, domina também todos os mecanismos de poder e, por consequência, os corpos (matérias/átomos da sociedade).

Para pensar o discurso em Foucault é preciso, antes, vinculá-lo ao enunciado, porque, em primeiro lugar, o enunciado deve ser tomado como plenamente histórico e isto quer dizer que deve estar ligado não às especificidades temporais típicas do conhecimento histórico, mas às suas regras de formação. Um enunciado não atravessa os séculos e é usado conforme a época, ele é inventado em cada época. Por exemplo, a literatura não tem um conjunto próprio de enunciados que sofrem modificações no tempo, mas são enunciados formulados em determinada época que podem constituir uma formação chamada, hoje, literatura. Logo, se encontrarmos algo chamado literatura em outra época, será necessário verificar as formulações de enunciados que levaram a compor esta formação e que quase nada tem a ver com outra mais recente (FOUCAULT, 2004, p. 25).

Então, em segundo lugar, o enunciado está sempre em correlação a algo, quer dizer, nunca está isolado num discurso no qual se busca o sentido numa continuidade, e sim é sempre vizinho de outro, logo,

[...] trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. [...] (FOUCAULT, 2004, p. 31)

Como terceiro lugar, busca-se verificar o enunciado na sua descontinuidade, isto é, não é na sua forma contextual ou estrutural, ou ainda, num ambiente de texto, porque ele é marcado pela sua relação com outros enunciados e não na participação da construção de sentido de um texto.

Conforme explica Narravo (2020), em *Microfísica do poder*, Foucault (1979) nos coloca a pensar que não é possível, de um ponto de vista genealógico, esquecer de que a

história serial, contínua, vista como uma regularidade e avanço, faz sucumbir as continuidades e faz emergir as dispersões de sujeito. É possível, portanto, ao partir para a análise de *Cidade de Deus*, apoiar-se na formulação descontínua de história e de sujeito de Foucault. Análises do tipo revelem as descontinuidades que atravessam o lugar da autoria, da posição de autor e sujeito do discurso. Assim sendo, visualiza-se esta dissertação como um levantamento sociohistórico de dimensões que se tornam elementos de uma historicização. Por isso a questão da identidade é discutida em Foucault e também nos serve de base.

[...] esta identidade, bastante fraca contudo, que nós tentamos assegurar e reunir sob uma máscara, é apenas uma paródia: o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam: os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros” (FOUCAULT, 1979, p. 34).

As ideias de Michel Foucault sobre o discurso e sobre o sujeito, especialmente as contidas na sua obra *Arqueologia do Saber*, como aponta Gregolin (2007), vão servir de base para as formulações de conceitos centrais para a Análise de Discurso, como a definição do seu objeto – o discurso, entendido como processo enunciativo cuja materialidade exhibe a articulação da língua com a História, o conceito de formação discursiva, as condições de possibilidade dos discursos, dentre outros.

Por essa razão, o projeto foucaultiano não tinha como objetivo imediato construir uma teoria do discurso, algo que se delineia mais evidentemente em seu contemporâneo Michel Pêcheux (1938-1983). É dessa forma que, no interior da reflexão sobre as transformações históricas do fazer e do dizer na sociedade ocidental, vai se delineando, a partir de Foucault, uma teoria do discurso.

Para Sargentini (2019), Foucault distancia-se, em certa medida, tanto do estruturalismo saussuriano (por isso não está fundado nas dicotomias linguísticas ou nas análises léxico-gramaticais) quanto da leitura marxista de Althusser. O movimento inovador de Foucault está em estudar as emergências dos discursos, exemplificando os discursos filosófico-científicos, em que há, por assim dizer, uma vontade de verdade. O filósofo usa saberes no sentido de possibilidade de conhecimento, instrumento de análise dos discursos, não se tratando apenas do conhecimento científico, mas a virtude, o saber prático. Foucault oferece um saber como construção histórica, e como tal, produz verdades que se instalam e se revelam nas práticas discursivas. E é nesse sentido que para o autor o conhecimento e a verdade são questões históricas, são produções sistemáticas que manifestam também por meio de discursos científicos tidos por verdadeiros, positivos e, por isso, aceitos e tomados em toda sua positividade.

Nessa linha de pensamento, neste capítulo, analisa-se a palavra inserida em situações enunciativas no romance, bem como os efeitos de sentido decorrentes do seu emprego e os rumos tomados por ela, em correlação com a evolução dos conflitos. Seguindo essa direção, procuramos identificar o modo como a violência se manifesta em sua formação discursiva e nas representações que assume no percurso discursivo em que as personagens (principalmente infantis e juvenis) figuram como peças fundamentais na produção de uma série de efeitos de sentido.

Por meio da análise de situações enunciativas diferenciadas, a partir de regularidades marcadas ao longo do enredo, constata-se que enquanto a ação violenta segue o caminho da simulação de uma possível realidade, a violência percorre a trilha da impulsividade dentro e fora da obra. Nessa trajetória, opressor e oprimido se instalam na cena descritiva, motivados por fatores que compõem a identidade social de cada um. De um lado, temos o dominador que, na pele de traficante/bandido/sujeito perigoso/marido/namorado/pai, explora e submete com sutileza, frieza e cálculo seus mandos e desmandos na favela. Do outro, os dominados que, no papel de aviõezinhos, vapores, laranjas, moradores, mulheres, filhos etc., são explorados, submetidos a todo tipo de atrocidade e reagem de modo descontrolado socialmente, mas totalmente controlado nas leis do crime, da favela e do mais forte, sintomas de um Estado ausente nas políticas públicas: segurança, educação, cultura e também uma espécie de agente da violência com seus grupos de extermínio. Logo, exhibe-se uma cadeia hierárquica com aqueles que mandam e aqueles que obedecem, tal como se tem, de outras formas, em uma fábrica, em uma escola, em uma casa, igreja.

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina, um conteúdo laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a esse cálculo místico do ínfimo e do infinito. (FOUCAULT, 2000, p. 167)

Dessa forma, noticia-se uma interlocução com o modo pelo qual Paulo Lins organiza seu romance, de modo a revelar um valor de verdade, ou, ao menos, uma vontade de revelar a verdade, como ele mesmo disse em entrevista a alunos da Fundação Cásper Líbero: “Quis que a obra fosse uma reflexão, uma motivação por um Brasil melhor”. Em razão disso, *Cidade de Deus* não deve ser vista apenas como uma ficção ligada ao Realismo-Naturalismo em perspectiva moderna, mas sim, como um acontecimento discursivo que revela um conjunto de verdades que nem sempre são noticiadas, nem sempre são vistas, mas que existem e que afetam a vida de milhares de pessoas direta ou indiretamente no país.

Para compreender o impacto da violência, através dos discursos, na vida dos atores envolvidos nas instâncias que vêm de dentro de *Cidade de Deus* e também de fora, particularmente por conta do percurso histórico da violência enraizada no Brasil, que remonta à colonização e o período de mais de 300 anos de escravização, deve-se iniciar um trabalho elementar de identificação dos enunciados, para demarcar de que modo a violência está posta na obra de Paulo Lins. Parte-se, com isso, a uma avaliação das partes menores do texto, os “átomos do discurso” de que fala Foucault.

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. É esse conjunto que caracteriza o nível *enunciativo* da formulação, por oposição a seu nível gramatical e a seu nível lógico: através da relação com esses diversos domínios de possibilidade, o enunciado faz de um sintagma, ou de uma série de símbolos, uma frase a que se pode, ou não, atribuir um sentido, uma proposição que pode receber ou não um valor de verdade. (FOUCAULT, 2004, p. 103)

Na obra *Arqueologia do Saber*, depois de, no segundo capítulo, Foucault procurar definir o discurso e suas características, o autor apresenta no terceiro uma busca para definir o que é enunciado. Este é o objetivo da Seção *I. Definir o Enunciado*, constante da terceira parte da complexa obra.

Perceber aquilo que o enunciado não é traça o início dos esforços do filósofo para defini-lo. Assim, o enunciado, em um primeiro momento, pode ser identificado como uma forma individualizável, isto é, uma forma última que está em relação com seus semelhantes: como um “átomo do discurso”, nas palavras do próprio Foucault.

Repetidas vezes usei o termo "enunciado", seja para falar (como se se tratasse de indivíduos ou acontecimentos singulares) de uma "população de enunciados", seja para opô-lo (como a parte se distingue do todo) aos conjuntos que seriam os "discursos". À primeira vista, o enunciado aparece como um elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele; como um ponto sem superfície, mas que pode ser demarcado em planos de repartição e em formas específicas de grupamentos; como um grão que aparece na superfície de um tecido de que é o elemento constituinte; como um átomo do discurso. (FOUCAULT, 2004, p. 90)

Em *Cidade de Deus*, são muitas as passagens em que o enunciado está marcado por essas “formas específicas de grupamentos” de que fala (FOUCAULT, 2004, p. 90). Como constante em:

Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona, e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era o seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar disso tudo, ele era

bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. Imaginava o Ari chupando o pau dos paraibas lá na Zona do Baixo Meretrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo trocatroca com marinheiros e gringos na praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa. Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de salto alto.[...]  
**\*enunciado 6** (LINS, 2002, p. 18)

Na passagem destacada **\*enunciado 6**, percebe-se a construção discursiva raivosa e violenta de que faz parte a personagem Inferninho, pois utiliza de palavrões, de preconceitos sociais bastante enraizados e emprega uma variante linguística popular (recorte próximo de uma conversação natural, como já apontado na introdução), pois sugere que o pai é um “merda” por ser cachaceiro, a mãe uma “piranha” pelo fato de ser prostituta, contudo, o que o deixa mais “emputecido” é o fato de o irmão ser “viado”, o que era, para ele, “uma grande desgraça em sua vida”. O fragmento opera como um enunciado “como um grão que aparece na superfície de um tecido de que é o elemento constituinte; como um átomo do discurso” (FOUCAULT, 2004, p. 90), enunciado esse que forma um tecido discursivo da vida desgraçada, desprovida de sorte, da falta amor e de afeto, que descreve familiares assim – na pior das hipóteses, daí fica a provocação, que nos leva a refletir, de como seria a vida de uma pessoa assim, que odeia os próprios familiares, por motivos específicos, e está cheia de rancor.

Por isso, para Foucault, o enunciado não coincide com proposição, porque você pode ter dois enunciados diferentes em uma mesma proposição, logo, em uma cena como a do enunciado anterior, esperar-se-ia que a personagem tivesse amor e carinho por seus familiares, o que, evidentemente, não é o caso. O filósofo explica que, sob as mesmas possibilidades de utilização e mesmo conjunto de leis de construção, dois enunciados diferentes são "indiscerníveis do ponto de vista lógico". São eles, "Ninguém ouviu" e "é verdade que ninguém ouviu".

Se encontramos a fórmula "Ninguém ouviu" na primeira linha de um romance, sabe-se, até segunda ordem, que se trata de uma constatação feita pelo autor, seja por um personagem (em voz alta ou sob a forma de um monólogo interior); se encontramos a segunda formulação "É verdade que ninguém ouviu", só podemos estar em um jogo de enunciados que constituiu um monólogo interior, uma discussão muda, uma constatação consigo mesmo, ou um fragmento de diálogo. (FOUCAULT, 2004, p. 91)

O enunciado não pode ser uma frase. Por que o enunciado não pode ser definido como uma frase? A estrutura linguística das frases pede uma certa rigidez que alguns enunciados não têm, por exemplo, [...] "Quando encontramos em uma gramática latina uma série de palavras dispostas em coluna - *amo, amas, amat* -, não lidamos com uma frase, mas com o enunciado das diferentes flexões pessoais do indicativo do presente do verbo *amare*" [...] (FOUCAULT,

2004, p. 91). Quando se olha o teclado com os dígitos QWERT, vê-se cinco letras (o que já é uma representação gráfica menor de significação, de possibilidade de junção para formar sentido), mas não uma frase. Ao mesmo tempo, dentro de um manual de datilografia ou de utilização de variados teclados, QWERT passa a ser o enunciado da sequência de letras de um modo de usar o teclado. Indo além, um cálculo matemático e/ou uma árvore genealógica são recheados de enunciados, contudo, dificilmente encontram-se frases. Isso porque a frase tem certa inflexibilidade, o que faz com que se aprisione o enunciado. Este, por sua vez, precisa de mais movimentação para atuar de forma significativa no discurso.

Nesse enfoque, em que o enunciado precisa de movimentação para ser relevante ao discurso, trazemos outro exemplo, também de *Inferninho* – personagem de protagonismo do primeiro capítulo, que a nós parece meritório de destaque.

[...] Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem para quê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morrera queimada. Já não podia sair da cama por causa daquela doença que a obrigara a viver deitada. “Se eu não fosse molequinho ainda”, pensava *Inferninho*, “eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer”. Um dia após o incêndio, *Inferninho* foi levado para a casa da patroa de sua tia. Tia Carmem trabalhava no mesmo emprego havia anos. *Inferninho* ficou morando com a irmã da mãe até o pai construir outro barraco no morro. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem do televisor dizer que o incêndio fora acidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada.  
\*enunciado 7 (LINS, 2002, p. 18)

No **\*enunciado 7**, há uma exemplificação daquilo que é a vida na favela, dessa movimentação do enunciado como plano expressivo do discurso, em que o neto, *Inferninho*, ainda criança, vê sua avó, Benedita, morrer vítima de um incêndio criminoso, sem razão aparente de ser. Na circunstância, ele, por ser muito novo, nada pode fazer. O enunciado é a única passagem, em todo o romance, de uma expressão de carinho e de uma possível relação familiar com saudosismo dessa personagem. Nele, verifica-se a ação criminal como algo banal a esse tipo de contexto, por isso a revolta, como se nota em [...] “quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer” [...] (LINS, 2002, p. 18), cuja possibilidade discursiva, caso a avó fosse viva, poderia ser outra. Quebra-se logo com isso, instaurando a ótica dura e cruel de um dos mais temidos criminosos da obra, reflexo da vida miserável e infeliz de que faz parte. Matar e morrer são as únicas possibilidades.

O enunciado, portanto, não se define como um ato de fala. O ato de fala não se limita ao ato material e ilusória da fala, da escrita, não se foca na intenção do sujeito nem na eficácia de suas palavras. O ato de fala não é nada antes ou depois do enunciado, mas aquilo que se produz por meio da própria enunciação de um enunciado em particular (e não qualquer outro). Sendo assim, essa parece ser a descrição perfeita do enunciado que Foucault procurava, todavia, existe uma diferença: porque, frequentemente, os atos ilocutórios são compostos por mais de um enunciado como, por exemplo, “Prometo que farei isso” em que se percebe a regularidade de algo que foi enunciado e que se tem a intenção de fazer, mas que dá margem para outros enunciados, o da promessa, o da verdade, o da realização etc.

Poderíamos dizer que, ao longo dos atos de fala, vários outros são formados através da diferença dos enunciados, como numa aula gramatical de “pessoas do discurso”, em que há vários enunciados para chegar a uma definição do que são essas “pessoas”, e – poderia se dizer, observar-se, vários atos de fala, entretanto, isso já seria definir o ato de fala a partir do enunciado e não o inverso.

Embora muito se tenha falado sobre o enunciado a partir dos exemplos dados e das definições que Foucault faz, não conseguimos definir uma estrutura definitiva para ele e este é o ponto central. Ele não está posto, segundo o filósofo, como uma forma fixa ou um conteúdo imutável. Foucault afirma que o limiar do enunciado é o limiar do signo, portanto, para que haja enunciado, deve haver signo. Mas onde? Como? A língua é carregada de signos, seria ela um grande enunciado, uma espécie de estrutura fundante? Ou a língua, como um código, estaria no mesmo plano que o enunciado? Acreditamos que não, já que é possível trocar ou eliminar enunciados sem prejudicar a língua, já que esta existe a título de “sistema de construção para enunciados possíveis” (FOUCAULT, 2004, p. 96). A existência material e imaterial do signo linguístico se traduz em enunciado? Essas perguntas e suposições encontram materialidade no próprio autor, que sintetiza:

Mais que um elemento entre outros, mais que um recorte demarcável em um certo nível de análise, trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presente ou não. (FOUCAULT, 2004, p. 98).

É possível concluir, então, que é o enunciado que possibilita que se diga se há ou não a existência de uma frase (ato comunicativo carregado de sentido completo), se há ou não proposições ou atos de fala. É ele que está, invariavelmente, a partir de um nível diferente dessas unidades de sentido, permitindo ou não a sua existência.

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita); é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2004, p. 98)

O enunciado, em vista disso, não tem uma unidade material com início e fim, não é exclusivamente material, mas é também de natureza linguística. Sua presença é indispensável para dizer se há ou não frases, atos de fala ou proposições – estes sim, formados com estruturas mais bem definidas.

Como função de existência real ou não real, daí a possibilidade da ficção através da literatura, verifica-se que o enunciado não existe sozinho, precisa ter correspondência com outros enunciados, ou seja, é sempre produzido em diálogo com outros “átomos do discurso” e a partir de outros sujeitos e de outras tantas formações discursivas. Na seção seguinte deste mesmo capítulo, *II. A Função Enunciativa*, Foucault detalha a descrição do enunciado como função de existência, uma vez que se pode deduzir que essa função emerge de acordo com as regras de formação do discurso, as correlações com outros enunciados e suas funções.

Isso posto, pode-se dizer que a formação discursiva, em Foucault, constitui-se de grupos de enunciados, cuja função é apresentar performances verbais que estão ligadas no nível dos enunciados. Isto é, uma ordem, correlações, posições, funcionamento, transformações entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas. Quando tudo isso ocorre tem-se a formação discursiva. Tem-se, como derivante disso, que somos determinados pelo discurso e não determinantes como, por vezes, pensamos que somos. Sob essa perspectiva, o autor trabalha com a ideia de micropoderes.

Ainda em Sargentini (2019), há considerações acerca da proposta de Foucault que, segundo a autora, propõe a partir de *Arqueologia do Saber* uma problematização e elaboração da noção de discurso, de práticas de discurso e de arquivo. Para ela, Foucault vincula-se com as reflexões dos estudiosos da Nova História, sujeitos do saber que questionam a forma de composição do arquivo, em geral, pautados em períodos longos, em continuidades seculares. Segundo essa perspectiva, Foucault pretendia que se questionassem os estratos que seriam isolados, as séries que seriam instauradas, os critérios de periodização que se adotariam, considerando que, paralelamente, às grandes histórias ocorreriam outras histórias, acontecimentos de outra ordem que não foram monumentalizados. É como se o esforço do autor

estivesse concentrado em definir como a análise deve proceder, para que apareçam as razões da existência de uma dada ciência, do discurso científico articulado com essa ciência e seu funcionamento em correspondência com a sociedade. Portanto, o filósofo francês faz uma síntese que dialoga com seus trabalhos anteriores, assim como delimita próximas possibilidades. Dessa forma, abre caminhos que se tornarão base para os estudos do discurso.

“[a Arqueologia] não é uma teoria na medida, por exemplo, em que eu não sistematizei as relações entre as formações discursivas e as formações sociais e econômicas, cuja importância foi estabelecida pelo marxismo de uma forma incontestável. Essas relações foram deixadas na sombra (...). Além disso, deixei de lado, na *Archéologie*, os problemas puramente metodológicos. Isto é: como trabalhar com esses instrumentos? É possível fazer a análise dessas formações discursivas? A semântica tem alguma utilidade? As análises quantitativas, como as praticadas pelos historiadores, servem para alguma coisa? Podemos então perguntar o que é a *Archéologie* se não é nem uma teoria, nem uma metodologia. Minha resposta é que é alguma coisa como a designação de um objeto: uma tentativa de identificar o nível no qual precisava situar-me para fazer surgir esses objetos que eu tinha manipulado durante muito tempo sem saber se quer que eles existiam, e, portanto, sem poder nomeá-los”. (FOUCAULT, (2003, p. 12)

Como proposto por Sargentini (2019), é possível considerar que os conceitos fundantes para uma análise discursiva e, por consequência, arqueológica, já estavam, então, delineados. Sendo eles: discurso, práticas discursivas, formação dos objetos, formação das modalidades enunciativas, formação dos conceitos, dos temas e teorias. Ao trabalharem em conjunto, eles permitem que a análise venha a chegar às regularidades discursivas presentes na formação do discurso. Entretanto, a autora diz que para Foucault isso não é suficiente,

[...]“Como ele nos ensina, é necessário o analista posicionar-se para compreender as razões da existência de dado discurso. Para tal, Foucault ocupa-se em definir o enunciado e em problematizar o arquivo e o *a priori* histórico, contribuições para a base da Análise do Discurso”. (SARGENTINI, 2019, p. 37)

Sistematizar uma análise do(s) discurso(s), é dar-lhe(s) limite(s), dessa forma, o discurso, para ser identificado tal como uma unidade, precisa que se identifique nele um dado campo de batalha, um campo conceitual, em que os opositores podem se distanciar no mesmo nível e, a partir disso, começar suas lutas pela apropriação discursiva.

A positividade de um discurso – como o da história natural, da economia política, ou da medicina clínica – caracteriza-lhe a unidade através do tempo e muito além das obras individuais, dos livros e dos textos. (FOUCAULT, 2004, p. 143)

A raridade dos enunciados, proposta por Foucault (2004), antevê este panorama. Se nem tudo pode ser de fato dito, então a positividade de um discurso é um campo estrito de práticas discursivas. São poucas as práticas que versam sobre “a mesma coisa”. Os enunciados e textos sob a mesma formação discursiva, desse modo, não se encadeiam devido a uma lógica imanente a eles, uma identidade de formação gramatical ou a recorrência de temas discutidos, eles se

encaixam como parte de um mesmo campo a partir de uma mesma forma de positividade que lhes faz emergir. *Cidade de Deus*, como objeto de tal positividade, emerge em um Brasil de grande agitação sociocultural, o do final dos anos 90. Emerge como romance contemporâneo porque teve, entre outras coisas, a mediação da universidade (ingresso do autor na UFRJ no curso de Letras) e uma espécie de apadrinhamento por parte de Alba Zaluar, antropóloga, e Roberto Schwarz, crítico literário, figuras intelectuais de prestígio. Soma-se a essa positividade, o fato de a obra ter um autor que na prática é quase como que uma personagem do livro, basta olhar para Busca-Pé, o fotógrafo. Nesse sentido, Bakhtin (2020) versa sobre a figura do autor e a sua atuação na personagem e vice-versa.

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo — diretriz volitivo-emocional concreta —, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor. (BAKHTIN, 2020, p. 11)

Muitos dos enunciados descritos e analisados ao longo desta dissertação não seriam possíveis caso Paulo Lins não fosse morador da favela Cidade de Deus, caso não tivesse o olhar atravessado pela fotografia e por sua história de vida. Outros importantes aspectos da positividade são o valor de verdade e a forma realista empregados na trama, formulações daquilo que Foucault (2004) considera como papel da positividade, o que se poderia chamar de um *a priori* histórico.

Essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico. (FOUCAULT, 2004, p. 144)

Foucault, ao falar de um *a priori*, não tenta dar validade para um juízo, mas sim, dar condição de realidade para uma gama de enunciados. Ele não deseja encontrar a legitimidade da asserção de um enunciado,

[...] mas isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. *A priori*, não de verdades que poderiam nunca ser ditas, nem realmente apresentadas à experiência, mas de uma história determinada, já que é a das coisas efetivamente ditas. (FOUCAULT, 2004, p. 144)

Esse *a priori* terá que dar conta de todos os enunciados em sua dispersão, nas falhas que oferece devido sua não coerência, em todas as relações recíprocas de substituição ou superposição, em sua simultaneidade e substituição que nunca poderão ser dedutíveis. Logo, a

história que o *a priori* dá conta é uma maneira de mostrar que o discurso não tem somente um sentido ou uma verdade. Ele está para além da verdade que enuncia.

Por exemplo, que a história da gramática não é a projeção, no campo da linguagem e de seus problemas, de uma história que seria, em geral, a da razão ou de uma mentalidade, de uma história que, de algum modo, ela compartilharia com a medicina, a mecânica ou a teologia, mas que ela comporta um tipo de história – uma forma de dispersão no tempo, uma forma de sucessão, de estabilidade de reativação, uma rapidez de desencadeamento ou de rotação – que lhe pertence particularmente, mesmo se estiver em relação com outros tipos de história. (FOUCAULT, 2004, p. 144)

O *a priori*, é interessante dizer, não está acima de qualquer historicidade: ele se define a partir das regras que caracterizam uma prática discursiva. Ele é também um conjunto transformável, assim como qualquer formação discursiva. Está longe de ser igual a um *a priori* formal, parado ao longo do tempo, uma espécie de estrutura imutável. Se o *a priori* histórico se cruza com o *a priori* formal, é por estarem em níveis diferentes, cruzam-se diagonalmente. De repente, percebe-se que o domínio dos enunciados, quando se articula a partir de seus diferentes *a priori* históricos, deixa de ser uma planície infinita, dado que diferentes sistemas de enunciados num dado momento formam um volume complexo e grandioso de material de análise, mais ainda, formam aquilo que Foucault vai chamar de arquivo, sistema de enunciados tidos como acontecimentos – com condições e domínio de aparecimento – e coisas – já que estão dispostos num sistema utilizável pelos diferentes sujeitos.

O arquivo não é apenas uma soma de textos que uma cultura conseguiu armazenar. Não é um espaço de memória das instituições ou da identidade da sociedade estudada,

[...] trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um véu discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas: em suma, que se há coisas ditas – e somente estas -, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. (FOUCAULT, 2004, p. 146)

O arquivo, termina Foucault, é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2004, p. 147). Ele não protege os enunciados de seu envelhecimento, de seu esquecimento, mas também não os empurra para a morte: ele é aquilo que os organiza segundo algumas regularidades específicas.

Portanto, o arquivo define o sistema de enunciabilidade do enunciado, que é visto como um acontecimento histórico, como um sistema de funcionamento em que estão inseridos os discursos. Mais distanciado da estrutura morfossintática da língua, que define o sistema de construção de frases ou seu *corpus* que recolhe e armazena as palavras enunciadas, o arquivo faz surgir enunciados, assim como acontecimentos regulares e diversas coisas oferecidas à manipulação: ele não é aquilo que separa e classifica, mas é um fator de classificação que gera os elementos que classifica, que possibilita sua enunciação e não outra em seu lugar. “É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2004, p. 148).

O arquivo não pode ser completamente analisado, porque nos parece que é humanamente impossível. Muito menos será analisado o arquivo da sociedade presente como um todo, já que somos atravessados por suas formações discursivas – que são muitas. Ele pode ser visto a partir de níveis e escolhas focais, puxados por suas regularidades. Deve-se escolher pontos para análise, locais específicos. As formações discursivas, por sua vez, são analisadas dentro do arquivo, horizonte último das análises dos discursos.

Destarte, olhar para uma composição literária como *Cidade de Deus* é perceber que a relação do sujeito que produz, Paulo Lins, com a sua produção, é completamente diferente do que seria se tivéssemos um outro autor falando sobre os mesmos temas e sobre o mesmo espaço, ainda que tivesse a mesma origem, ou fosse da mesma família. E não estamos falando aqui do sujeito da Sintaxe (da análise sintática), e sim do sujeito que produziu, o que enunciou, que tem suas necessidades enquanto morador, pesquisador e, por último, autor (constantemente avaliado). A autoria no modo como Lins enuncia sua obra, não pode ser vista como ponto fixo (passivo) de análise, pois a literatura meio que anula a localidade de sujeito-autor, entretanto, nem só por isso, a falta fixa de uma enunciação ficcional deixa aberta a estada do escritor em sua produção. Em outras palavras, há muito de Paulo Lins em *Cidade de Deus* e vice-versa.

[...] Seria uma particularidade da literatura que o autor dela se ausentasse, se escondesse, se destacasse ou se separasse; e dessa dissociação, não se deveria concluir, universalmente, que o sujeito do enunciado é distinto em tudo - natureza, *status*, função, identidade - do autor da formulação. Entretanto, essa ruptura não está limitada apenas à literatura. É absolutamente geral na medida em que o sujeito do enunciado é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos. [...] (FOUCAULT, 2004, p. 105)

Dessa forma, a existência do enunciado não depende de um sujeito que pode dizê-lo, mas da existência da posição determinada de sujeito, como foi o caso de Paulo Lins no contato e avaliação da academia com relação as suas produções e pesquisas. Como coloca Foucault:

[...] um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados. Essas margens se distinguem do que se entende geralmente por "contexto" - real ou verbal -, isto é, do conjunto dos elementos de situação ou de linguagem que motivam uma formulação e lhe determinam o sentido. (FOUCAULT, 2004, p. 110)

Como ponto de reflexão para pensar a questão do enunciado e do sujeito em *Cidade de Deus*, olhando para a obra como um todo, como uma prática de linguagem, um discurso acabado apenas nas margens do romance, pode-se verificar que ela acaba atualizando e dando historicidade a outros tantos enunciados, porque lhes dá margem e assoma-se de outras margens, de outros recortes quase sem limites, sempre em relação com um processo histórico descontínuo, nunca sozinha, nunca neutra, como em uma série histórica inacabada. Mostra encadeamentos com o passado e o presente e, a partir deles, aponta para um futuro eventual.

## 2.2. A constituição do autor em *Cidade de Deus*: o pivete polifônico

O romance *Cidade de Deus* debruça-se sobre um tema complexo e, infelizmente, bastante atual – a trajetória da criminalidade e suas violências, desde meados da década de 1960 até o início dos anos 1980, num dos espaços mais violentos da cidade do Rio de Janeiro e, talvez, do Brasil. Cronologicamente, a partir da historicidade bastante localizada, tudo começou em 1966, quando a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro transferiu moradores de diversas favelas cariocas, que haviam sido destruídas por fortes chuvas, para um Conjunto Habitacional oficialmente batizado como Cidade de Deus<sup>7</sup>. Com a infraestrutura que possuía – muito superior a das favelas da época – Cidade de Deus realmente parecia ser um lugar muito melhor para viver. No entanto, como nem tudo é o que parece, a falta de manutenção, de organização e de assistência, sobretudo por parte do poder público, acabou por transformar o conjunto em mais uma de tantas favelas<sup>8</sup>.

A fim de tratar do assunto de uma forma mais ampla e aberta, ou menos parcial, o narrador (sujeito do discurso), onisciente e anônimo, em 3ª pessoa, confere maior autoridade

<sup>7</sup> O conjunto habitacional Cidade de Deus foi construído durante os anos de governo de Carlos Lacerda, entre 1962 e 1965.

<sup>8</sup> “No começo parecia até sonho, a gente nem acreditava. As casas ficavam longe de tudo mas eram todas novinhas e com serviços aparentemente eficientes. (...) Pena que era tudo só aparência, as coisas foram ficando esquecidas e não tinha manutenção. Alegria de pobre dura pouco”. (Maria Theresinha de Jesus - presidente da associação de moradores da Cidade de Deus nos anos 80. Rede Internet, site [www.favelatemmemoria.com.br](http://www.favelatemmemoria.com.br)).

ao ponto de vista das personagens ao permitir que suas vozes e opiniões assumam parte da narração, um outro aspecto notório, nesse sentido, é o fato de haver usos do discurso indireto-livre, para manusear a percepção do leitor, inserindo-o na ação (como se estivesse no espaço narrativo) que é contínuo. Ainda é possível concluir que para além de um narrador como sujeito do discurso, as marcas de Paulo Lins em sua obra são constantes.

À vista disso, para Chartier (2012), há um momento na história, situada mais ou menos no século XVIII, em que se inventa o autor-proprietário da obra, justificado em duas bases. A primeira seria uma teoria do direito natural. De acordo com ela, o homem é proprietário do seu corpo; portanto, ele também é proprietário dos frutos do seu trabalho; como textos literários são produtos de um trabalho, logo aquele que o realizou é seu proprietário legítimo. A segunda proposição é de ordem estética e se apoia na originalidade, na singularidade do estilo da obra. O critério da originalidade parte de uma equivalência implícita entre as composições literárias (textos estéticos, filosóficos ou ficcionais) e as invenções técnicas (máquinas, procedimentos ou técnicas), para as quais havia a *patent*<sup>9</sup>, que garantia seus direitos de exploração por um período de 14 anos.

Chartier (2012) busca, com isso, demonstrar que, em oposição a essas decisões, os livreiros do período pretendiam afirmar que obras literárias não são equivalentes a invenções técnicas. Isso porque o autor de um texto deveria ser proprietário perpétuo dele. Dessa forma, uma vez que o texto fosse cedido – ou vendido – a outra pessoa, essa perpetuidade seria transmitida junto com o escrito.

Nessa esteira em que se verticaliza autor e obra, é assim que a primeira impressão do espaço é feita através dos olhos e da memória de uma personagem, o adolescente Busca-Pé, que tem o sonho de ser fotógrafo, mas que é recorrentemente desestimulado pela mãe e por sua própria condição de vida. É como se o narrador estivesse enxergando através dos olhos de Paulo Lins, que vivia na favela carioca nos anos 80, quando Alba Zaluar conduziu a pesquisa antropológica “Crime e Criminalidade nas Classes Populares”, entretanto, o escritor já tinha uma história por lá que antecedia a esse período. Lins foi escolhido para ser um de seus colaboradores porque cursava ensino superior na Universidade Federal do Rio de Janeiro e conhecia bem a favela. Essa experiência foi fundamental para a feitura do romance. Nos oito anos em que participou da pesquisa, Lins colheu material, participou de discussões e, mais do

---

<sup>9</sup> **Patentes** são formas de proteção de invenções desenvolvidas pelas empresas, instituições e pessoas que podem ser interpretadas como indicadoras de invenções. Dados do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação.

que qualquer outra coisa, ouviu muitas conversas. A condensação desse material o levava a escrever – mas não os relatórios “científicos” esperados por Zaluar, que supostamente se apresentariam nesse tipo de pesquisa acadêmica. Lins escrevia textos literários, daí a importância de um autor que é também um sujeito do discurso da obra que cria.

Enfim, eu sabia muito e tinha acesso aos bandidos, o que ajudou meu trabalho com a Alba. (...) Mas Alba, vendo que eu fazia etnografias ruins, me pediu para eu escrever alguma coisa sobre a minha vida, em prosa ou em poesia mesmo. Ela sacou que meu negócio era com as letras, não com a antropologia. (PORTAL LITERAL, 2003).

Com essa, digamos, "licença-poética" concedida pela pesquisadora, Lins começou a escrever sobre a Cidade de Deus sob um novo viés, o literário. Nasceram aí os primeiros rascunhos do que anos depois se tornaria um romance.

Dos primeiros rascunhos – em prosa ou em poesia escritos para o projeto de Alba Zaluar – até a publicação da primeira edição de *Cidade de Deus*, transcorreram-se mais de dez anos. O que nos chama a atenção é que o trabalho de escritura e publicação do texto ao longo desses anos deu-se de um modo inusitado.

Ela levou para o Roberto Schwarz ver. Morri de medo. Ele tinha acabado de ser indicado como o "Intelectual do Ano" pelo JB. Era o superstar do momento. Roberto lê, liga pra mim, e me chama a São Paulo porque queria conversar comigo. Ele falou assim: "O seu poema está muito legal, mas você deve escrever um romance. Eu te arrango uma bolsa para escrever esse romance". E eu estava duro.... Aí eu fui para casa e comecei a escrever o romance **Cidade de Deus**. E eu não tinha a menor ideia de como se escrevia um romance. Minha referência era a poesia, porque havia aquela polêmica na época e eu participava dela. O romance seguia a linha modernista sem grandes conflitos. Achei que ia ser difícil eu escrever um romance. Aí comecei a falar com os amigos. Paulo Futeco, um amigo meu que fazia farmácia e hoje trabalha com publicidade, sugeriu: "Rapaz, faz um romance sem personagem. Ou faz personagens numerados". Todo mundo esperava que eu fizesse alguma coisa que fosse diferente. Que fosse "pós". (PORTAL LITERAL, 2003)

Deixar de escrever poemas para escrever um romance, sendo que, inicialmente, deveria escrever textos etnográficos, é realmente uma mudança e tanto, ainda mais quando há pressão de todos os lados para que o resultado deste trabalho seja algo importante, impactante. Paulo Lins, apesar de tudo isso, não se intimidou e iniciou o romance de uma forma bastante peculiar, sobretudo pelo fato de ter furtado passagens inteiras de *Fogo Morto*, como afirmara em entrevista a Heloísa Buarque de Holanda.

**Helóisa Buarque de Hollanda:** Mas você não botou os números, botou o quê então?

**Paulo Lins:** Botei um monte de gíria. Saí procurando gíria, pegando a linguagem, tudo o que se falava na Cidade de Deus e não se falava fora.

**HBH:** E você foi pela linguagem off.

**PL:** É. E fui trabalhando o vocabulário, as palavras que só eram usadas lá, fui juntando tudo e saquei que o assunto lá tinha que ser o crime... E não parava de ler desesperadamente poesia. Comecei tentando fazer variações com os versos dos poemas. E quando eu vi a tradução do Maiakovski do Haroldo de Campos e do Décio Pignatari, eles diziam que Maiakovski fazia 60 variações do mesmo verso. Sabe, o cara batalhava! Era aquela coisa do labor da poesia...90% da poesia era transpiração, o resto é inspiração... E eu fiquei com isso na cabeça e comecei a fichar romance. Na realidade, eu reescrevia os romances que admirava. Eu pegava os capítulos e ia fazendo mutações no texto. Eu reescrevi o "Fogo morto" inteiro. Fiquei seis meses mentindo para a Alba: olha, já escrevi isso tudo. E era o "Fogo morto". Aquele romance do José Lins do Rego é maravilhoso, me deixou louco com o sentimento pela linguagem. Porque o Roberto falou uma coisa: "Ô, Paulo, põe sentimento". Então eu roubei passagens inteiras do "Fogo Morto". Quando o Mané Galinha vê o irmão dele morto, é a mesma coisa de quando o Lula Chacon de Holanda fala pro Mestre José Amaro: "Vai embora da minha fazenda!" E ele pega e sai, falando assim: "Vai passando assim pela estrada, com o diabo no seu coração batendo forte..."

**HBH:** Isso é lindo!

**PL:** E não precisa dizer mais nada, o sentimento dele está ali. Então, o Mané Galinha também sai "com uma tocha de fogo na mão para incendiar a casa do assassino do seu irmão com o diabo no seu coração batendo forte". Eu nunca falei disso para ninguém, mas está tudo lá, no meu computador.

**HBH:** Paulo, você é um pós-moderníssimo...

**PL:** Fiz isso com muitos romances. No "Crime e castigo", o Dostoiévski começa o romance planejando e contando como ele vai matar a velha proprietária avarenta da casa onde mora o personagem central. Eu fui pegando só os trechos em que ele bolava esse assassinato, dividi em vários e coloquei no computador. E botei isso em "Cidade de Deus" no episódio do sujeito que mata por vingança o filho, porque ele era preto e o filho nasceu branco. Essa parte é igual à do Raskolnikov. Então é isso. Roubei e é meu! Ninguém viu, e se eu não falar ninguém vai saber.

**HBH:** Genial! Porque isso no fundo é o ato de fazer literatura, mas de uma forma inconsciente ou oculta. No seu caso é diferente, você age como um pivete e não como um "polifônico".

**PL:** É porque romance é diferente de poesia. Poesia é mais fácil, você gosta de uma palavra, começa um poema. E você fica com aquela palavra, ela se finca ali, você vai fazendo no ônibus, na bicicleta... Romance não, você tem que se sentar, escrever todo dia. (PORTAL LITERAL, 2003)

Como afirma na entrevista (trecho acima), Heloísa Buarque de Holanda destaca o processo de fazer literatura do autor como de um "pivete" e não como de um "polifônico", em que, neste caso, a literatura marginal subverteria a semântica de pivete. A instauração desse tipo de autor, atravessado pelas discursividades da favela e de seus traços de "pivete", na tessitura do romance, formam sua singularidade dentro da literatura contemporânea, conforme também afirma, dito de outro modo, Heloísa Buarque de Holanda: "Paulo, você é um pós-moderníssimo...", que reflete o espírito de um autor que é capaz de misturar suas raízes culturais, suas experiências de vida, com formatos consagrados do romance, como a estrutura de *Fogo Morto* e as estratégias narrativas de Dostoiévski.

A partir da fala de Paulo Lins, para a entrevistadora, verificam-se alguns pontos. Esse trabalho de Lins foi extremamente necessário, pois foi o que lhe deu subsídios para encontrar a

forma do romance – de sua tessitura – já que esse era um desafio. Uma vez encontrado esse modo de escrever em prosa, era hora de aplicar o conteúdo, ou seja, as histórias e o enredo em si, com todas as suas questões e transpirações. Talvez seja interessante notar, observar que de forma paralela ao “roubo” da estrutura de *Fogo Morto*, ele relaciona o léxico, as palavras que ouvia no seu mundo, e foram essas palavras que o levaram ao tema da violência, como dito acima. É aqui que, nessas considerações, entra o sujeito do discurso como proposto por Foucault (2004), atravessado pela história e pelas relações sociais de que é parte.

E o conteúdo estava lá, praticamente pronto, pois o material que Lins ajudara a recolher, durante os anos do trabalho com Zaluar, apresentava não só os temas que fundamentaram o romance – como a descrição da geografia de Cidade de Deus e a guerra entre Miúdo e Bonito (tirada da realidade) – mas também, uma fonte de múltiplas perspectivas, já que com seu trabalho Zaluar pôde apresentar como viviam e se relacionavam os trabalhadores, os policiais, os bandidos, as mulheres e as crianças de Cidade de Deus.

Paulo Lins utiliza desse material tal como Zaluar. Contudo, ele utiliza sua vivência no local e o testemunho de muitas pessoas para dar forma a um romance, através do discurso de um sujeito periférico, negro, que rompeu com o sistema de que era parte e que é avalizado por uma elite intelectual branca (já que os negros, sobretudo à época, não ocupavam muito esses espaços de poder e de saber), enquanto ela descreve uma experiência própria, de pesquisadora branca, e faz isso em 1ª primeira pessoa, dando interpretações e explicações científicas, apoiadas em um discurso já legitimado por conta de seu convívio como antropóloga com os moradores do local e do convívio deles entre si e, também, de seu renome no meio acadêmico.

É interessante observar como Zaluar fala do passado como passado e do presente como presente, o que soa natural, cronológico, antropológico. Lins transfere passado e presente para o tempo da narrativa, para o tempo da ficção, para os discursos que atravessam as personagens, suas vidas. Assim, mesmo sendo baseado em algumas histórias reais, o livro compreende a dimensão do texto literário, e mesmo apresentando características, como veremos, de relato jornalístico (traços midiáticos), impõe-se por meio de uma história carregada de discursos de violência, de preconceitos, de suposições, de formas de crime, de manifestações culturais etc.

Quanto à forma/estrutura, *Cidade de Deus* está dividido em três partes (três capítulos), assim como seu antecessor e fonte de inspiração/recortes — *Fogo Morto*. Mas por que Paulo Lins inspira-se tanto em *Fogo Morto* de José Lins do Rego (se não compartilham de uma mesma época, nem mesmo se conheceram, o Lins do Modernismo morreu em 1957, já o Lins

contemporâneo nasceu em 1958)? Candido (2014), ao falar de *Fogo Morto* e da perspectiva da personagem no romance (gênero do discurso), ajuda-nos a responder a esta pergunta:

[...] em *Fogo Morto*, descreve-se obsessivamente três famílias, constituídas cada uma de três membros, com três pais inadequados, três mães sofredoras, tudo em três níveis de frustração e fracasso; e cada família é marcada, sempre que surgem os seus membros, pelos mesmos cacoetes, palavras análogas, pelos mesmos traços psicológicos, pelos mesmos elementos materiais, pelas mesmas invectivas contra o mundo. [...] (CANDIDO, 2014, p. 76)

Percebe-se, a partir da leitura das duas obras e de Candido (2014), que Paulo Lins ao utilizar de uma estrutura convencional de romance, tal como se dá em *Fogo Morto*, influencia e convence o leitor de modo semelhante ao que foi feito por José Lins do Rego, porque o fato de estar tripartido em capítulos, confere a *Cidade de Deus* a possibilidade de materializar um tema geral em partes menores, porém mais extensas, o que atribui espaços físicos e sociais de ordem restrita, com pontos fixos de referência (três personagens de protagonismo – Inferninho; Pardalzinho; Zé Miúdo – iniciando e desfechando os três capítulos – quase como um início e um fim para cada momento histórico na favela Cidade de Deus). Fato que corrobora, analiticamente, com a constituição das personagens nos dois romances, porque estão concentradas, limitadas, e a obsessão dos traços que as compõe caracterizam esse universo, o que faz com que o leitor esteja habituado e aceite a atmosfera mais ampla das narrativas, envolvida desde o início de cada uma.

Em referência à estrutura tripartida de *Fogo Morto* e ao falar da formação da personagem, Candido diz:

[...] E as três personagens existem com vigor, não só porque se exteriorizam em traços materiais tão bem combinados, mas porque ecoam umas às outras, articulando-se num nexos expressivo. Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força, indicativos. [...] (CANDIDO, 2014, p. 78)

Por apresentar uma série de personagens que, com suas histórias, retratam momentos distintos da realidade do bairro, *Cidade de Deus* utiliza de aproximadamente duzentas e cinquenta personagens distribuídas ao longo de pouco menos de quatrocentas páginas, na versão escolhida. Algumas delas são mais destacadas do que outras no corpo do texto, outras, ainda, são pouco relevantes no conjunto da história, funcionando, muitas vezes, apenas como impulsionadores da dinâmica das ações (que são muitas). Como, por exemplo, a história do sujeito que mata o próprio filho, esquartejando-o, apenas por considerar que o “moleque” é branco e ele e sua mulher são negros, o que configuraria – em sua concepção doentia – uma possível traição.

Ao falar especificamente sobre esse trecho, o autor não se furta de dizer, mais uma vez, que roubou uma estrutura, contudo, de outro romance, *Crime e castigo*, de Dostoiévski.

**PL:** Fiz isso com muitos romances. No "Crime e castigo", o Dostoiévski começa o romance planejando e contando como ele vai matar a velha proprietária avarenta da casa onde mora o personagem central. Eu fui pegando só os trechos em que ele bolava esse assassinato, dividi em vários e coloquei no computador. E botei isso em "Cidade de Deus" no episódio do sujeito que mata por vingança o filho, porque ele era preto e o filho nasceu branco. Essa parte é igual à do Raskolnikov. Então é isso. Roubei e é meu! Ninguém viu, e se eu não falar ninguém vai saber. (PORTAL LITERAL, 2003)

Adentrando o recorte tripartido de *Cidade de Deus*, o primeiro capítulo, chamado de "A história de Inferninho", refere-se aos anos subsequentes às enchentes de 1966, época em que o conjunto habitacional recém-construído recebeu o primeiro grupo de moradores. Nessa parte, o mundo do crime é quase inteiramente composto pelos mais "velhos". Os bandidos mais famosos são os integrantes do denominado Trio Ternura, composto por Inferninho, Martelo e Tutuca.

A fase da infância e suas brincadeiras têm espaço garantido nesta primeira parte. Do grupo de crianças da favela destaca-se o menino Busca-Pé, que foi, inclusive, a personagem escolhida para ser o narrador do filme **Cidade de Deus** de Fernando Meirelles, ele é o grande fotógrafo. Aparece como a figura da criança saudável, alegre, agitada e cheia de amigos. É preciso que se diga que Busca-Pé parece, no texto, como Paulo Lins foi em vida, um sujeito do universo periférico, mas que, no entanto, rompeu com essa realidade, saiu dela. Ele e alguns de seus amigos estão do lado oposto ao do grupo das crianças envolvidas com a criminalidade, ou seja, dos meninos que têm como modelo de vida os grandes bandidos da Cidade de Deus ou de outras favelas muito perigosas da cidade do Rio.

Esse fotógrafo, um sujeito dividido entre a observação e a experiência na comunidade, pode ser pensado de forma análoga à postura do próprio escritor do romance, aquele que conhece a realidade descrita (porque participa dela) e, ao mesmo tempo, mantém um distanciamento que o faz observador do próprio cotidiano (como é comum na literatura). Essa proximidade distante do lugar do observador se deve, no caso de Paulo Lins, ao fato de que ele ocupou, na sua trajetória, o lugar do pesquisador social da Universidade e o da vivência. É da fusão desses elementos que se dá a originalidade do romance *Cidade de Deus*.

O líder do grupo é Inho (que mais tarde vira Miúdo), garoto que nasceu na favela Macedo Sobrinho e mudou-se com a mãe e os dois irmãos para o conjunto habitacional, ainda criança. Nessa época, porém, ele já sabia municiar uma arma de fogo. Na adolescência, Inho envolve-se ainda mais com a criminalidade ao mesmo tempo em que perde a convivência com

o grupo anterior, o dos meninos não-bandidos. Isso mostra uma das particularidades da vida do assaltante: uma atividade solitária, de poucos "parceiros", de eternos enfrentamentos e desconfianças.

Busca-Pé, por outro lado, participa de dois grupos: o dos estudantes do colégio, que se diverte ao som da Música Popular Brasileira; e o dos “cocotas da favela”, cujos integrantes gostam de fumar cigarro de maconha, de dançar nos bailes de rock “todo mundo de calça abaixo da cintura, camisa Hang Ten, dançando e mascando chiclete. O pessoal da escola não entendia por que Busca-Pé tatuou o corpo e parafinou o cabelo” **\*enunciado 8** (LINS, 2002, p. 113).

Um dia aceitaria um daqueles tantos convites para assaltar ônibus, padaria, táxi, qualquer porra... Recebeu o baseado da mão do amigo. O ultimato da namorada lhe dando o aviso de que iria acabar o namoro caso ele não parasse de fumar maconha ressuscitou em seus ouvidos. “Que se dane! A pior coisa do mundo deve ser se casar com uma mulher careta. Fumar maconha não é coisa só de bandido, se fosse assim os cantores de rock não fumariam maconha. Jimmy Hendrix era a maior doideira! E os hippies? Os hippies eram todos lunáticos de tanto fumar maconha.” Achava que Tim Maia, Caetano, Gil, Jorge Ben, Big-Boy etc. eram todos chincheiros. “Aquele maluco do Raul Seixas nem se fala: ‘Quem não tem colírio usa óculos escuros’.” Fumar maconha não significava que iria sair por aí metendo bronca. Não gostava dos caretas, o pior é que eles estavam em todos os lugares sacando se seus olhos estavam vermelhos, se estava rindo à toa. Quando discutia com algum careta sobre maconha dizia, para finalizar a discussão, que a maconha era a luz da vida: dava sede, fome e sono! **\*enunciado 9** (LINS, 2002, p. 113)

A formação narrativa em torno de Busca-pé, personagem de grande importância, é uma das mais pungentes de todo o romance, pauta-se nas idas e vindas de um sujeito pertencente àquele cenário de violência e de propagação cultural. Pensa em ser bandido, mas falta-lhe coragem e malandragem (disposição), pensa em ser “otário” (trabalhador braçal mal remunerado e sem respeito na favela), mas a ideia não lhe agrada, cogita uma vida distante da comunidade, mas parece-lhe improvável. Vê-se, então, dividido. E no entremeio de tais idas e vindas, faz uso desmoderado de drogas, principalmente de maconha. Como tido em: “SEGUNDOS DEPOIS de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava o baseado para o outro.” **\*enunciado 10** (LINS, 2002, p. 113). Nesse ponto, o discurso que atravessa a vida de Busca-Pé é o da incerteza (das inseguranças de todos os lados), muitas vezes gerada apenas pelo fato de ser pobre, negro e morador de Cidade de Deus. Há indícios de que sua realidade seria muito diferente como pessoa e na tomada de ações, caso seu local de morada fosse outro, em bairros vizinhos, por exemplo, Leblon, Copacabana ou Barra da Tijuca, entretanto, a vida na favela faz questão de mostrar para ele que isso está bem longe de sua realidade.

Portanto, não é de se espantar que esta personagem pareça o que há de mais vivo no romance (planos imagéticos/fotográficos cheios de ação de todo tipo), e que a interpretação desta dependa basicamente da aceitação do valor de verdade da história por parte do leitor. Com base na figura de Busca-Pé, personagem que parece representar, em certo sentido, a própria vivência de Paulo Lins – talvez um reflexo do autor na obra, reitera-se a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, seja por mecanismos de identificação, projeção, transferência de subjetividades etc. Segundo Candido (2014), a personagem vive o enredo e as ideias constantes da obra, e os torna vivos.

Outro discurso marcado por diversas formas de violência é a da personagem Ari, emblemática no romance, ela representa a classe daqueles que sobrevivem da prostituição. No começo do livro, o menino Ari, irmão caçula do temido e violento bandido Inferninho, sofre os preconceitos e agressões físicas considerados normais a homens que, como ele, “decidiram ser mulher”, aqueles que se travestiram. Nota-se, contudo, ao longo da narrativa, uma mudança de mentalidade (ao menos de sua parte): na primeira parte, ele é chamado de “viado” pelos vizinhos e sente-se envergonhado de si mesmo; na terceira, orgulha-se em ser homossexual conforme se pode verificar no excerto: “Porque viado não o era mais, era homossexual e orgulhava-se disso.” \***enunciado 11** (LINS, 2002, p. 225). Ela até consegue ficar com um homem – que é casado e termina seu relacionamento para que possam ficar juntos – por quem é apaixonada e é correspondida amorosamente, outra exceção à vida de quem compartilha do mesmo espaço.

No segundo capítulo, ou “A história de Pardalzinho”, assiste-se ao crescimento do número de crimes à mão armada, à maior sofisticação das armas e à expansão do tráfico de drogas com o aumento significativo da quantidade de bocas-de-fumo. A partir da larga difusão do uso da cocaína e, conseqüentemente, dos avanços lucrativos dos negociantes/comercializantes do tóxico, instaura-se a formação de uma rede de relacionamentos ao redor do traficante que começa a ficar poderoso. A figura do traficante representa, assim, cada vez mais, o poder hegemônico e a pseudo-justiça dentro da favela. Nesse capítulo, a narrativa adentra as origens do movimento carioca do Comando Vermelho e mostra algumas de suas atividades através da personagem Manguinha, integrante desta que era e ainda é uma organização dominante em alguns presídios cariocas.

De qualquer maneira, mesmo sozinho, Miúdo induziria seus parceiros a fazer aquilo que queria, por estar sempre à frente de tudo: comandava os assaltos, os roubos, a divisão dos ganhos, e até mesmo nas horas de lazer era ele quem tomava as diretrizes. As palavras de Pardalzinho não foram tão enfáticas quanto as de Miúdo, mas bastaram

para resolverem matar Chinelo Virado naquela mesma noite. Pardalzinho ainda o chamou num canto, depois da decisão tomada, com vistas a convencê-lo a deixar Chinelo Virado viver, poderiam muito bem apenas expulsá-lo. Miúdo respondeu curta e incisivamente:

— Tem que matar, quem cria cobra morre picado!

— Porra! Você só pensa em matar, matar, matar, nunca opita por outra solução!

— Tem uma solução melhor?

\***enunciado 12** (LINS, 2002, p. 174)

Em *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, Foucault (2000) define que o poder disciplinar emerge em conjunto com a nascente sociedade burguesa no século XVIII. Toma sua forma nos aparelhos disciplinares como a escola, o exército, a oficina e a prisão. É através desses aparelhos e em seus processos que o poder atua sobre o corpo, seu alvo principal e, com modos de organização do espaço e do tempo, define, delimita, individualiza e otimiza as chances de docilização do corpo (esse corpo precisa ser docilizado, adestrado, vigiado e punido sempre que necessário).

Miúdo, nesse sentido, é implacável, é a representação do poder disciplinar entre os malandros. Parece que há uma disciplina, mas ela não é aquela da lei. Nesse caso, o que ganha destaque é a ordem para matar, a qual é vista até por Pardalzinho, malandro mais “gente boa”, como solução radical. Todavia, para Miúdo, ela é a melhor solução, aquela que apaga e acaba com a história, não deixa rastro, seja ele qual for, por isso diz em tom irônico “— Tem uma solução melhor?” Sendo assim, Foucault (2000) apresenta uma ideia acerca da morte por guilhotina em que muito se assemelha ao fragmento da descrição de Miúdo:

A morte é então reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo. Entre a lei, ou aqueles que a executam, e o corpo do criminoso, o contacto é reduzido à duração de um raio. Já não ocorrem as afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro metucioso. (FOUCAULT, 2000, p. 18)

Ainda que Foucault trabalhe com outro contexto histórico e territorial em *Vigiar e Punir*, o das prisões ou mesmo o do caso da morte por guilhotina, é possível perceber que as instâncias de violência com que os corpos são atacados é quase que a mesma: rápidas, sem muitas contestações e/ou possibilidades àquele que será julgado, melhor dizendo, sumariamente executado. Miúdo, portanto, seria esse “relojoeiro metucioso”, age sem falhas. Isso só é possível porque o Estado é ausente e, por vezes, conivente, e também porque existe a articulação de uma outra rede de poder, a criminosa, a miliciana, que “dá as cartas”. Por assim dizer, institui-se a disciplina do mundo do crime, em que até agentes públicos estão envolvidos.

O terceiro capítulo, “A história de Zé Miúdo”, apresenta o final da década de 1970 e início dos anos 1980, período em que o tráfico de drogas já domina toda a favela e seus limites. Esse capítulo pode ser visto como um relato do poder abrangente e deslumbrante que o tráfico de drogas e de armas imprime nas mentes dos envolvidos: os bandidos querem ficar mais ricos e poderosos, e os iniciantes (na maioria das vezes, crianças e adolescentes de 8 a 14 anos) enxergam os traficantes como os heróis da favela, os heróis de sua dura realidade de vida. Os momentos reservados às brincadeiras infantis não têm mais espaço nessa parte, além do que a prosa se torna mais direta e praticamente extingue-se o espaço antes reservado à uma espécie de poesia. Um retrato de como a pouca idade – crianças de 9 a 12 anos envolvidas como adultos na ação criminal – não importa no universo da criminalidade, pode ser visto na construção que segue, posta no início do terceiro capítulo. Pontos em que se coadunam infâncias e adolescências roubadas, a falta das figuras familiares e a total desconexão com a escola, marcas constantes no romance.

Miúdo ia à frente da quadrilha silenciosa. Os mais velhos eram Cabelo Calmo, Madrugadão, Miúdo, Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim, todos com vinte e poucos anos. O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns tinham doze, como Mocotozinho, Toco Preto e Marcelinho Baião, outros em torno de dez e nove anos. Eram participantes de um filme de guerra. Eles eram os americanos, e os inimigos, alemães. Todos eram filhos de pais desconhecidos ou mortos, alguns sustentavam a casa, nenhum havia terminado o primário. Iam tentar matar Zé Bonito.  
\***enunciado 13** (LINS, 2002, p. 238)

A ênfase está dada, agora, na guerra entre os grupos das bocas-de-fumo. Nesse momento, o tráfico tem poder até para comprar a “paz” frente aos policiais (corruptos), em outros termos, em troca de um pagamento mensal cuja natureza da transação é em dinheiro (em espécie), os policiais que deveriam se responsabilizar pelo combate ao tráfico não perseguem e não prendem os traficantes, aliviando para eles em suas ações no combate ao crime organizado, mais especificamente no combate ao tráfico de drogas.

Percebe-se, com base em todo o enredo, que o protagonismo poderia ser visto como o conjunto dos moradores da favela, de que fazem parte os assaltantes, os traficantes, os trabalhadores, os viciados em droga, os “cocotas”, ou até a própria favela que é o ponto mais alto, em relação ao espaço, no romance, ou mesmo um protagonista para cada início e desfecho capitular conforme já delimitado. Posto isso, evidencia-se que as personagens existem dentro de grupos, que apresentam pelo menos um representante mais destacado, um líder ou uma personagem que passa a ser paradigmática daquela turma, daquele núcleo.

Portanto, o ponto de vista narrativo é bastante peculiar, porque o narrador não apenas conhece a fala das personagens como também é dono de uma fala semelhante, ou seja, usa de expressões próprias do linguajar local, como gírias e termos chulos, enfatizando-os o tempo todo. Esse que é ora locutor, ora interlocutor, realiza um trabalho de mostrar, à maneira da fotografia (a partir também de *Busca-Pé*), as ações no espaço fechado da favela Cidade de Deus, assim como apresenta Antonio Candido em "Fogo morto é dominado pelo tema geral da frustração, da decadência de um mundo homogêneo e fechado [...] (CANDIDO, 2014, p. 20), que nos serve de comparação para entender *Cidade de Deus*.

Fundamentado no processo de criação do romance (a partir de modelos consagrados), bem como na explicitação da violência presente (a fim de tentar reproduzir a linguagem e os atos violentos daquele espaço), o leitor, que está fora desse mundo, sente-se como que atordoado numa leitura que lhe parece excessivamente ficcional e ao mesmo tempo não-ficcional, isto é, da leitura de realidades que são carregadas de problemas e de irresoluções.

### **2.3. *Cidade de Deus*, um acontecimento discursivo na cultura da periferia dos anos 90 – cenas culturais**

A noção de acontecimento discursivo ganha, em Foucault (2004), centralidade. O conceito aparece principalmente na obra *A Arqueologia do Saber*, significando que, para que algo surja, para que ocorra um pensamento ou mesmo para que alguém diga algo em determinado momento, são necessários termos discursivos e não-discursivos, uma espécie de acontecimento na ordem do saber. Isso significa que não apenas as regras são internas ao discurso, mas também as condições não-discursivas que condicionam as regras para que um saber possa ser dito. O não-discursivo determina se um discurso é legítimo, institucionalmente autorizado a dizer a verdade e segue padrões estabelecidos. Para o filósofo, acontecimento é o fato de alguém dizer algo em determinado momento. Daí que apreender o discurso como acontecimento significa entender as condições que o sujeito deve aceitar para enunciar algo em um dado cenário. Condições que não são apenas discursivas, mas também não-discursivas. A noção de acontecimento discursivo é o que permite a Foucault relacionar o acontecimento enunciativo com acontecimentos de outra ordem (técnica, econômica, social, política, etc.), como visto em:

O campo dos acontecimentos discursivos, em compensação, é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas: elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito. Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer

fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2004, p. 34)

É nesse sentido que figura a importância de *Cidade de Deus* enquanto acontecimento discursivo da periferia brasileira dos anos 90, porque a formação de um indivíduo em autor, na trajetória de Paulo Lins, dá-se a partir de limitações e possibilidades associadas às formações discursivas (da favela e do meio acadêmico). O escritor, mesmo mais próximo da realidade da periferia e mais distante do movimento intelectual, do qual, é verdade, passou a pertencer, foi um artista, porque passou a reinventar toda a realidade da comunidade Cidade de Deus, que pode ser vista, nesse sentido, como uma reinvenção da função autor, pois ele mesmo ora se via na posição de morador, ora de estudante/pesquisador (da UFRJ) e ora de autor literário. Por essa razão, aparecem certos enunciados em sua obra, e não outros, como aponta Foucault (2004) quanto analisa o acontecimento discursivo.

Portanto, fica evidente a projeção de uma imagem construída do autor que se trabalha nesses tipos de contexto, e dessa elaboração e reelaboração resultam diferentes posições sujeito. Como se sabe, a escrita da realidade é sempre uma projeção de leitura, um simulacro e uma interpretação; nunca a realidade, porque a palavra é atravessada pelo olhar do escritor, é escolhida, decidida/eleita. Chartier (2012), de acordo com Foucault, afirma que a função autor não é exercida de modo homogêneo, pois em cada sociedade, os variados discursos têm relações diferentes com a função autor, por essa razão, uma diferente posição sujeito, função autor.

A caracterização de um escritor no campo literário perpassa, como vimos, a simples assinatura de uma obra, compreende também o próprio corpo desse sujeito que se torna mais um elemento entre os tantos que estão em jogo nas relações sociais e de produções literárias, inscreve-se na história como elemento singular. Um escritor literário é aquele que elabora o que vai enunciar e também elabora, constantemente, como vai enunciar. Nessa multiplicidade que o criador se constitui como sujeito.

Por essa lógica, cabe destacar os contornos da vida de Paulo Lins, nascido em 1958, no bairro do Estácio – “o berço do samba carioca” – na cidade do Rio de Janeiro. Por influência de sua tia Celestina, começa a interessar-se por literatura ainda na infância, quando escreve seus primeiros poemas. Escrever sempre foi uma necessidade e uma realidade para ele. Assim, quando infringia as ordens maternas, era ameaçado pela proibição de escrever, que lhe consistia como um castigo. Por não saber jogar futebol e não gostar de soltar pipa como faziam as outras

crianças, aproxima-se da música, relação que nasce da convivência com sambistas. Lins aprende a tocar instrumentos de escola de samba, desfila na ala da bateria e, desde jovem, escreve letras de música e sambas-enredo.

O escritor tem uma trajetória de vida diferente da maior parte dos novos moradores da Cidade de Deus, que são obrigados a desocuparem as favelas do centro da cidade. A maioria deles foi obrigada a fazê-lo devido aos estragos provocados pelas enchentes de 1966. A família do garoto, por outro lado, aproveita o momento para realizar o desejo de adquirir uma propriedade particular e livrar-se do aluguel. Mais tarde, Lins dirá em entrevista que, para ele, a mudança para Cidade de Deus foi como a entrada no paraíso. Enquanto o Estácio era populoso, com ruas não asfaltadas, o novo bairro construído pela prefeitura era bem urbanizado, apesar de afastado do centro da cidade, e possuía um lago e um rio onde brincava com os amigos.

Há passagens no romance *Cidade de Deus* em que se historiciza esse processo de urbanização do espaço periférico (distante do centro) tal como ocorreu na história da comunidade de fato, como visto na descrição que segue:

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas Sétimo Céu, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorreias mal curadas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. Estiveram alojados no estádio de futebol Mario Filho e vinham em caminhões estaduais cantando:

Cidade Maravilhosa e  
cheia de encantos mil..

Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense habitavam o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosa e azuis. Do outro lado do braço esquerdo do rio, construíram Os Apês, conjunto de prédios de apartamentos de um e dois quartos, alguns com vinte e outros com quarenta apartamentos, mas todos com cinco andares. Os tons vermelhos do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido. O rio, a alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído. [...]

\***enunciado 14** (LINS, 2002, p. 11)

Paulo Lins demonstra sempre ter tido gosto pelos estudos, de ter prazer no contato com livros. No entanto, as primeiras escolas dos morros cariocas surgem somente depois dos anos 1950 e 1960. Isso dificulta sua vida de estudante no ensino básico, já que era preciso descer o morro para frequentar as aulas. Em sua sala de aula, na época em que estudou na Escola Estadual Azevedo Sodré – localizada na Praça da Bandeira (bairro mais central), não havia outro garoto negro além dele.

Enquanto morador de favela, conviveu com a violência escancarada no meio das ruas, com tiroteios na vizinhança, perdeu muitos amigos e conhecidos vítimas de balas perdidas e assaltos. Ainda assim, nunca se envolveu com a criminalidade. Sua mãe o ensinava a evitar os bares do bairro porque, segundo ela, eram pontos de encontro de criminosos e alcoólatras. Posteriormente, entretanto, é que viria a saber que, em meio a seus frequentadores, estavam Cartola, Nelson Cavaquinho dentre outros grandes nomes do samba brasileiro.

Todos esses contornos biográficos, além da noção de função autor (posição sujeito), retirados, em sua maior parte, de entrevistas com o autor – com ênfase na que foi concedida para a revista *Caros Amigos* (edição 74 de maio de 2003) – exemplificam como o discurso da violência e da vida periférica, desde muito cedo, estiveram presentes na trajetória do sujeito Paulo Lins.

Sua família gozava de situação financeira privilegiada em relação à maioria dos moradores da Cidade de Deus, o que lhe permite uma vida devotada aos estudos. Enquanto a grande maioria de seus colegas de colégio precisava trabalhar para ajudar na renda familiar, ele teve a oportunidade de ser aluno do curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No entanto, não revela a ninguém sua origem devido à rara presença de negros nas cadeiras universitárias. Além disso, muitos de seus conhecidos participam de outra realidade: conhecem a América do Norte, a Europa e tem formação cultural que lhes confere habilidade de se comunicar em uma ou mais línguas estrangeiras. Consciente de sua distância intelectual e cultural em relação aos colegas de curso, procura dedicar-se ainda mais aos estudos.

Ainda no período universitário, começa a lecionar e a participar das reuniões da Associação de Moradores do bairro. Casa-se e tem dois filhos, Mariana e Frederico.

Na década de 1980, participa do grupo Cooperativa de Poetas, um movimento de poesia independente que se caracterizava por distribuir, nas ruas, poemas impressos em panfletos, camisetas e cartões. Dentre os artistas brasileiros, Paulo Leminski foi o que mais incentivou

Paulo Lins a seguir carreira na poesia. Em 1986, Lins publicou o livro *Sob o sol*, de poesia concreta, mesma época em que foi convidado a trabalhar com Zaluar. O trabalho de entrevistar os moradores da Cidade de Deus que estavam direta ou indiretamente envolvidos com a criminalidade foi relativamente fácil para o autor, porque os criminosos sentiam-se à vontade com uma pessoa com quem conviveram desde a infância. O estudante aproveitou-se, então, do material coletado pela pesquisa e de sua vivência pessoal para escrever o romance *Cidade de Deus*, publicado em sua primeira versão em 1997<sup>10</sup>.

Bráulio Mantovani adapta o romance para o cinema e escreve o roteiro para o filme homônimo (de mesmo nome) dirigido por Fernando Meirelles, que seria lançado em 2002. O filme alcançou um sucesso raro nas telas brasileiras: teve um público de mais de 3,1 milhões de pessoas – o maior público de um filme nacional desde o início dos anos 1990. Com ampla repercussão de público e crítica também no exterior, foi indicado ao *Oscar* nas categorias de Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Montagem e Melhor Fotografia, além de ter recebido inúmeras premiações e ter participado de alguns festivais de cinema dentro e fora do país.

O romance, em suas duas versões, 1997 e 2002, foi lançado em mais de cinquenta países e ultrapassou a marca de mais de quarenta traduções (número bastante expressivo). Um outro dado, que é concomitante com o momento de sua publicação, em 1997, é que há uma grande produção artística – à época – com o estilo da literatura e da arte que retratam o sujeito da periferia, reflexos da vida cultural nesse espaço.

Nessa conjuntura, Ferréz, autor da chamada “literatura marginal”, lança o livro *Fortaleza da desilusão* (1997), obra que reúne um conjunto de poemas sobre a vida periférica e, três anos mais tarde, em 2000, lança seu livro de maior sucesso, *Capão Pecado*, que mostra como a vida nas periferias paulistas vale muito pouco, quase nada. É como se tudo estivesse sempre por um fio. Como escreve Ferréz, “o futuro fica mais pra frente, bem mais pra frente”. Tão para frente que muitas vezes já é tarde demais, uma possível referência aos sujeitos periféricos, muitas vezes esquecidos pelo poder público, pela sociedade e até pela mídia. Outro exemplo agitado do fim dos anos 90, que nasce também em 1997, pelas mãos do grupo de *Rap Racionais MC’s*, é a estreia de seu famoso e respeitado disco “*Sobrevivendo no inferno*”, produção que vendeu mais de um milhão e meio de cópias, cujas descrições remetem a

---

<sup>10</sup> Nota explicativa: esta não é a versão utilizada nesta dissertação, mas sim a adaptação dela de 2002, já referenciada.

processos bíblicos que fazem conexões entre a religião e a sociedade e configuram, entre outras coisas, a imagem de uma sociedade humanamente inviável, e uma tentativa radical, ainda que falha, de sobreviver a ela. O disco dos Racionais fez tanto sucesso que deu voz e ação para outros atores periféricos, como eles mesmos dizem, respectivamente: “Foi com *Sobrevivendo no inferno* que a juventude negra e periférica se formou. Por causa deste disco muita gente se graduou em autoestima e não entrou para a faculdade do crime.” – Sérgio Vaz (poeta), e “O relato não frio, histórico e real da mentalidade que massacra e exclui no Brasil.” – Criolo (cantor), em entrevista ao Blog: Ler é um vício – para quem é viciado em leitura.

Nascimento (2009) propõe a ideia de que falar sobre cultura de periferia quase sempre esteve associada ao trabalho de avaliar, qualificar ou autorizar a produção cultural dos artistas que se encontram na periferia por critérios sociais, econômicos e culturais. Faz parte dessa percepção que a cultura de periferia sempre existiu, entretanto, não tinha oportunidade de ter sua voz projetada e respeitada. No entanto, nas últimas décadas, uma série de trabalhos vêm mostrar que não se tratam apenas de artistas procurando inserção cultural, mas de fenômenos orgânicos, profundamente conectados com experiências sociais específicas. Não raro, boa parte dessas histórias assume contornos biográficos de um sujeito ou de um grupo mobilizados em torno da sua periferia, suas condições socioeconômicas e a afirmação cultural de suas comunidades.

Sendo assim, pressupõe-se que a inclusão da chamada “cultura da periferia” tenha sido facilitada depois do sucesso editorial do romance e do filme *Cidade de Deus* (processo de conjugação de diferentes mídias que ajudou a popularizar as artes: cinematográfica e literária), bem como com base nos outros três lançamentos apontados, que exemplificam uma cena cultural dada, o final dos anos 90 e início dos anos 2000, que favoreceu o aparecimento de construções artísticas desse tipo. É notório, também, que exemplos como os apontados, em conjunto com *Cidade de Deus*, favoreceram o discurso de que a periferia não representa apenas pobreza e violência, mas também cultura e potência, registros dos dramas e alegrias, das vivências nela, de sua agitada movimentação. Produções assim apontam, ainda, para um processo de reflexão, mesmo para aqueles que não pertencem aos espaços citados, e geram conhecimento e autoconhecimento para moradores e simpatizantes desse tipo de arte.

Modernamente, a incidência de tal manifestação artística é tão forte que André Botelho, professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e

Antropologia da UFRJ e pesquisador do CNPq, diz (sobre a produção apresentada como cultura da periferia) em um artigo no livro *Onde é que estou?: Heloísa Buarque de Holanda* 8.0

“Quanto à força da cultura da periferia emergente em meados dos anos 1990, Heloísa sempre assinalou que, ainda que sua vitalidade não fosse exatamente um dado novo, sua afirmativa o era.” (HOLLANDA, 2019, p. 53)

Conseqüentemente, é presumível que parte dessa percepção de que a cultura de periferia sempre existiu tem fundamentação, apenas não tinha chance de fazê-lo, pelo menos não em literatura, fato que começa a ser mudado, passa a recorrente e incisivo na década de 90. Em suma, *Cidade de Deus* e Paulo Lins configuram, juntos, um acontecimento discursivo, um ponto que conecta obra e autor com a literatura brasileira realista, contudo, neste caso, com viés bastante crítico (denunciativo) – que segue a estrutura e a forma de *Fogo Morto*, numa relação com o real, num relato quase jornalístico, em que a descrição da violência tem certos respiros de uma poética popular, além de se valer do léxico e da vivência coletadas na experiência direta do autor no ambiente narrado.

Os pontos de conexão no período foram tantos que Paulo Lins chegou a ser entrevistado por Ferréz (com quem já tinha amizade) para a Revista Caros Amigos em maio de 2003, revelando traços de sua personalidade, de sua formação, de seus amigos e da inserção no meio acadêmico (o das pesquisas) e da realização de suas produções literárias. Dois anos antes, em maio de 2001, em outra entrevista, desta vez concedida a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães (pesquisadores do Rio de Janeiro), o autor cita, positivamente e algumas vezes, o grupo Racionais, ele diz “O pessoal do rap, os Racionais. Adoro os Racionais. Adoro MV Bill. Gosto muito de rap”.

Então, a partir do lançamento de sua maior e mais bem-sucedida arte, *Cidade de Deus*, Paulo Lins é convidado a escrever roteiros de cinema. Em 1999, participa do “Orfeu” de Cacá Diegues; em 2004, trabalha em parceria com a diretora Lúcia Murat no roteiro de “Quase dois irmãos”; em 2002, escreve alguns dos episódios da série “Cidade dos homens” exibida pela TV Globo. Também trabalhou no roteiro de “Maré, nossa história de amor – 2008”, de Lúcia Murat. Um outro trabalho foi o roteiro do longa-metragem “Faroeste caboclo” – 2013, de direção de René Sampaio. Além do romance *Cidade de Deus* fez também outro romance, intitulado como *Desde que o samba é samba* – de 2012, cuja descrição retrata a formação do samba no Rio de Janeiro a partir, assim como em *Cidade de Deus*, de uma estrutura tripatirida, só que, agora, por meio de três personagens emblemáticas a este contexto. O escritor participa também como integrante do Júri permanente do prêmio *Casa das Américas*, de Havana, Cuba. Tais aspectos

só corroboram com a ideia de que a literatura periférica tenha sido, em parte, facilitada por Paulo Lins e por *Cidade de Deus*.

Por conseguinte, o que fica de registro entre o autor, Paulo Lins, e a sua reconhecida e prestigiada obra, *Cidade de Deus*, é o fato de que ambos, indistintamente, são perpassados pelo discurso, por meio de uma série de formações discursivas em que se notam diversos diálogos com a história do Rio de Janeiro e da favela Cidade de Deus. Dessa maneira, historiciza-se a violência e a pulsação entre realidade carioca e ficção, configuração de uma narrativa jornalística. Tem-se, com isso, um revelar do sujeito periférico que transpõe o universo de que faz parte, criando uma história de sua realidade, que é permeada pela linguagem literária (próxima da ordinária) e pelas situações discursivas constantes.

Verifica-se um traço recorrente entre o discurso da realidade vivida pelo autor (com base em entrevistas dele) e o discurso de sua obra em:

[...] Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia de fome que ficara para trás. Recordou-se de dona Marflia, de dona Sônia e das outras professoras do curso primário dizendo que, se estudasse direito, seria valorizado no futuro, porém estava ali desiludido com a possibilidade de conseguir emprego para poder levar seus estudos adiante, comprar sua própria roupa, ter uma grana para sair com a namorada e pagar um curso de fotografia. Bem que as coisas poderiam ser como as professoras afirmavam, pois se tudo corresse bem, se arranjasse um emprego, logo, logo, compraria uma máquina e uma porrada de lentes. Sairia fotografando tudo o que lhe parecesse interessante. Um dia ganharia um prêmio. A voz de sua mãe chicoteou sua mente: — Esse negócio de fotografia é pra quem já tem dinheiro! Você tem é que entrar pra Aeronáutica... Marinha, até mesmo pro Exército, pra ter um futuro garantido. Militar é que tá com dinheiro! Não sei o que você tem na cabeça, não! \***enunciado 15** (LINS, 2002, p. 11)

Em síntese, o fragmento \***enunciado 15** apresenta, primeiro, o discurso do sujeito pobre, negro e marginalizado (sem perspectivas – esta figura é Busca-Pé), que é inserido em: “Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia de fome que ficara para trás”, em que se pode visualizar o amargor da vida em uma realidade como essa, sem que tenha, ao menos, o direito de sonhar com uma vida melhor. Há, também, a inserção do discurso da professora e da escola – de que o estudar faz com que uma pessoa seja alguém na vida – o que sugere a ideia de meritocracia, isto é, do sucesso advindo pelo esforço e dedicação, única possibilidade plausível de saída, ainda que distante para uma realidade assim. Tudo isso é seguido pelo discurso da mãe, que aparece como um *flash* para a personagem, cujas lembranças só ratificam com a quebra de expectativa de uma vida mais prazerosa, mais tranquila, pois a própria mãe, colocada em discurso direto, diz: “– Esse negócio de fotografia é para quem já tem dinheiro!” e, em sequência, “Você precisa é entrar pra Aeronáutica... Marinha, até mesmo pro Exército, pra ter um futuro garantido.” [...]

Tais excertos demonstram como a vida de Busca-Pé é cheia de percalços, de privações, de discursos reducionistas e preconceituosos e, mesmo que esta seja uma personagem de protagonismo com uma das melhores condições social e econômica no romance (dentro da favela), sua realidade é difícil, e a das outras personagens, muito pior.

Um aspecto interessante a observar, partindo dos fragmentos expostos e das proposições de Orlandi (2004) acerca do discurso, é a dimensão com que este se articula, até em literatura, de modo a representar não um sistema abstrato, mas, sim, uma forma de organização social e política, com modos de significar, com homens/personagens falando e representando uma série de realidades. Logo, coloca-se a produção de sentidos extraídos do texto, dos discursos, como que numa exemplificação da vida, como parte da vida do sujeito agente e paciente, seja como indivíduo seja como ser social.

É intrigante, no mínimo, notar que a vida do escritor e a sua obra são ímpares e, ao mesmo tempo, pares, pois Paulo Lins, em entrevista, disse não ter revelado a sua origem quando estudante do curso de Letras da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Eis aí um indício de como o discurso desse tipo de sujeito pode ser visto, exemplificadamente, em uma universidade acostumada com alunos de alta renda, de condição educacional mais bem estruturada, de repertório cultural e linguístico muito mais vasto etc. Ele tinha condição de estar ali e de assumir a sua identidade, pois havia passado em um dos maiores, melhores e mais concorridos vestibulares do país (o da UFRJ), entretanto, preferiu o silêncio como forma de dizer, possivelmente para que não fosse rotulado por seus pares, que não tinham, por hábito, relação com sujeitos como ele, negro, morador de favela e sujeito oriundo da classe operária.

Levando em conta o homem e a sua história, faz sentido que se relacione o seu universo discursivo com a sua possível realidade, uma vez que o discurso é uma das formas mais efetivas de se compreender essa realidade. A proposta é fazer isso partindo de um texto literário, para que, dessa maneira, encontrem-se as regularidades da linguagem literária em *Cidade de Deus*, com a intenção de comprovar de que modo os sujeitos que dizem, na narrativa, estão condicionados à língua que falam, ao contexto de que são parte e, sobretudo, às formações discursivas a que pertencem. Por conseguinte, para encontrar tais regularidades na linguagem da obra, propõe-se uma análise à sua exterioridade. Nesse sentido, a história seria um fio condutor para os elementos extratextuais presentes nela, os importantes discursos da violência, ponto central de nossa discussão.

Ao olhar para a história mais contemporânea da formação social (periférica) do Rio de Janeiro, sobretudo com um olhar para a violência local e para a formação de grupos criminosos e milicianos (também criminosos), pode-se estabelecer uma relação direta entre os discursos de *Cidade de Deus* (2002), com suas longas descrições, e *A República das Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro* (2020), obra de Bruno Paes Manso (pesquisador do Núcleo de Estudos da Violência da USP (NEV-USP)), lançada pela Editora Todavia. Eis aí o percurso da historicidade nas duas obras, uma ficcional, *Cidade de Deus*, e a outra não-ficcional, *República das Milícias*. O livro de Bruno Paes Manso é sistematizado como uma perimetração quase que perfeita da realidade do crime no Brasil e do seu intrincamento com o mundo político, onde criminosos de todas as espécies e origens, chefes de quadrilha, traficantes, bicheiros, etc., aliam-se àqueles que deveriam combatê-los (os policiais e o poder público), para que, juntos, possam dilapidar esse poder, vender sentenças, perseguir e matar desafetos e adversários, assim como ocorre em diversas descrições de *Cidade de Deus*:

Cabeça de Nós Todo vinha caminhando na outra calçada com vivacidade e olhar de matador, essa atitude e expressão lhe eram peculiares. Já havia atravessado o braço direito do rio. Queria pegar Inferninho e Martelo juntos. Aqueles infames eram os bandidos que lhe davam mais trabalho. Havia um tal de Luís Ferroada que também tinha de ser deitado para ele ter mais sossego. Mas se matasse qualquer bicho-solto estaria tudo bem naquele dia. Apostou com os outros policiais que mataria um bandido antes do meio-dia. Ao vê-lo, os transeuntes desviavam. Parou para amarrar o but, voltou a caminhar com mais rapidez, colocava o rosto antes de atravessar as esquinas.

\***enunciado 16** (LINS, 2002, p. 96)

No **\*enunciado 16**, visualiza-se o poder do policial “Cabeça de Nós Todo” sendo utilizado de modo indevido, porque aponta para a ideia de matar indistintamente (discurso cruel e violento), sendo bandido, para ele, deve morrer (de preferência pelas suas mãos). Algo natural para o agente público, como se percebe em “Cabeça de Nós Todo vinha caminhando na outra calçada com vivacidade e olhar de matador” [...] em que o adjetivo “matador” soa como natural para um homem da polícia, discurso que não condiz com os preceitos da instituição, que trabalha, como se sabe, para estabelecer ou reestabelecer a ordem social. Vir a matar, só em último caso, como legítima defesa, o que notadamente não é uma necessidade para ele no contexto dado, como presente na parte [...] “Mas se matasse qualquer bicho-solto estaria tudo bem naquele dia. Apostou com os outros policiais que mataria um bandido antes do meio-dia.” [...] isto é, a vida do criminoso vira motivo de aposta, até presume uma piada, dada a falta de importância dos sujeitos que seriam por ele sumariamente executados. Ações típicas de um miliciano, não de um sujeito que representa a lei.

A violência fardada dos paramilitares se justificava por ser um meio de defender os interesses dos cidadãos de bem contra a ameaça dos criminosos.  
(MANSO, 2020, p. 15)

Esse tipo de cena é constantemente exemplificado em *Cidade de Deus* e em *A República da Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*, e, assim como Paulo Lins, Bruno Paes Manso também realizou um extenso trabalho de pesquisa, em que narra e ao mesmo tempo historiciza o surgimento das milícias nos morros e favelas do Rio de Janeiro, grupo que ocupa os espaços onde havia uma completa ausência do Estado. Isso vai de meados dos anos 60, com a criação da Scuderie Le Cocq por policiais civis do Rio de Janeiro, ao tempo presente. O autor explica que, para ganhar os moradores, os milicianos começaram oferecendo segurança, impondo toque de recolher, proibindo venda de bebidas alcoólicas e até o consumo de drogas foi reprimido. Para muitos, os milicianos, nas periferias cariocas, garantiam a ordem e a paz.

As caçadas a bandidos se tornaram mais comuns, principalmente nas metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em homenagem a Milton Le Cocq, policiais civis do Rio formaram em 1965 a Scuderie Le Cocq, grupo de extermínio que tinha como símbolo uma caveira, duas tibias cruzadas e as iniciais E.M., de Esquadrão da Morte. Sem disfarçar o cinismo, esses policiais diziam que as letras significavam Esquadrão Motorizado, grupo onde Le Cocq havia trabalhado. Suspeitos eram mortos nos bairros pobres e apareciam nos jornais com alarde, como se policiais e jornalistas quisessem informar, pedagogicamente, com esses extermínios, que “o crime não compensa”.  
(MANSO, 2020, p. 193)

E, em uma correlação direta, iniciada e disseminada muito rapidamente, milicianos e policiais convergiram para o crime como explica o pesquisador da Universidade de São Paulo. Traficantes e bicheiros não ficaram de fora. Guerras entre grupos se intensificaram e os morros e favelas do Rio foram transformados em verdadeiros campos de batalha, com constantes derramamentos de sangue, com muitas vidas ceifadas, principalmente as dos criminosos não fardados. Os governos estaduais e municipais, preocupados em fazer uma política pública mais efetiva, quando não fecharam os olhos, aliaram-se aos milicianos e criminosos, como mais tarde se soube pela grande mídia.

O livro de Bruno Paes Manso narra cenas dignas de um inferno na terra, como ocorre muitas vezes em *Cidade de Deus*, assemelhando-se em ambos, nesses cenários periféricos, ao de ditaduras cruéis ou de literais estados de guerra declarada. Um exemplo disso em *A República da Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro* é esta passagem (em que, inclusive, apresenta-se uma referência real à favela Cidade de Deus), pode se ver em:

Durante duas semanas, procuraram o garoto, que havia fugido para a vizinha Cidade de Deus. Ele foi visto por um X-9, informante de policial, que ajudou a armarem uma arapuca, chamando o garoto para comprar pó. Depois de morto, ele teve as mãos, os pés e a arcada dentária arrancados por um conhecido das milícias, especialista em não

deixar vestígios de corpos e que cobrava quinhentos reais pelo serviço de desaparecer com as provas.” (MANSO, 2020, p. 193)

Essa descrição violenta vem de Lobo (nome fictício), um dos entrevistados de Paes Manso, que preferiu não revelar seu nome por razões de segurança sua e de sua família. Percebe-se, dessa maneira, que a união de milicianos e polícia deu origem à presença de forças paramilitares que entraram com força total para participar da pesada disputa pelo controle das mais de 700 comunidades pobres do estado do Rio de Janeiro, numa concorrência acirrada e violenta. A dura realidade dos fluminenses e cariocas está estampada de forma vívida nas páginas deste livro.

Nesse sentido, a leitura de *Cidade de Deus* e de *A República da Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro* proporciona, para além de uma formação intelectual e literária, leva à reflexão sobre espaços de exclusão e de excluídos: as favelas e as suas representações de tipos e situações através da realidade e da literatura (que vista aqui também representa uma realidade). O romance de 2002 e o levantamento de 2020 dialogam com a conjuntura de 2023, e a análise aqui realizada demarca alguns dos ecos do discurso da violência e de suas práticas no Brasil.

#### **2.4. Violência e linguagem em perspectiva: o discurso a partir de *Cidade de Deus***

Procuramos, neste capítulo, pensar a constituição do indivíduo Paulo Lins em sujeito do discurso de que é parte, fato que resulta na sua obra. Considerado como um autor contemporâneo da literatura brasileira, teve uma estreia muito bem-sucedida com o romance *Cidade de Deus*. Depois do sucesso com o longa-metragem, o livro já moldado (ambos de 2002), começou a ganhar mais espaço entre artigos e críticas na grande mídia e reverberou no meio acadêmico, principalmente por causa da extrema violência empregada, das temáticas cotidianas da vida periférica carioca e, também, pela forma textual com que a narrativa foi estruturada. Essa configuração é trazida pelo autor porque ele tinha sido morador de Cidade de Deus (comunidade do Rio de Janeiro que dá o título ao livro). Com isso, aborda o traço pesado dos cenários e contornos, além da forma realista, violenta e brutal de representação das personagens. Projeta o olhar sobre o absurdo que é a vivência na periferia, em que a criminalidade impera, na qual a existência é animalizada, sofrida e sem saída.

Vislumbra-se, na obra, o retrato de um período em que a guerra do tráfico já se encontrava cristalizada em boa parte do imaginário da classe média, da mídia e da

intelectualidade brasileira. Já para a classe mais pobre, a das favelas, a guerra não era imaginada, mas sim, vivida.

Na construção do romance, o autor apresenta o contexto social do bairro carioca, por meio de um trabalho documental e histórico, que durou cerca de 10 anos, iniciado em 1986. Conhece profundamente o cotidiano, as histórias, a violência e toda a vida do local. Adapta tudo de forma singular e transpõe com realidade e tensão o universo ficcional, marcas que trazem características documentais para o romance. Nesse ponto, há uma relação histórica do crescimento da violência e da criminalidade no Rio de Janeiro, assim como retratado em *A República das Milícias*, que apresenta, através de investigações e entrevistas, o início da criminalidade na cidade, anos 60, e a sua manutenção até os dias atuais. É interessante, assim, perceber como a realidade e a ficção se fundem. Isso só é possível dadas as circunstâncias discursivas dos dois dispositivos, que, embora partam de gêneros diferentes, demarcam entre si: temáticas muito próximas, mesmos espaços e até, em vários casos, um mesmo tempo. O fragmento que segue serve como exemplificação para algo que sai de *Cidade de Deus*, mas que, facilmente, poderia ter saído de *A República das Milícias*. Retrato da guerra entre policiais (com perfil miliciano) e traficantes.

Pensou em ir para a frente do Cabeça de Nós Todo trocar à vera com ele. Mas não... Ia arrumar confusão para o resto da vida. Matar um samango era como assinar a própria sentença de morte. O batalhão vem todo pra rua até matar o culpado. O negócio era ficar na surdina até o outro dia, ainda mais que Belzebu não tinha piado no pedaço, podia estar preparando um bote na encolha.  
\***enunciado 17** (LINS, 2002, p. 45)

Para contrastar com a violência exacerbada do local, Paulo Lins faz questão de trazer à tona o lado cultural do movimentado espaço. Retratam-se aspectos sociais, como as festas de samba, o carnaval e os clubes e bailes, práticas muito comuns no Rio de Janeiro e em outras partes do Brasil. A natureza exuberante, vista do alto do morro, é um outro contraponto à dura realidade da vida ali exteriorizada.

A comunidade que vive em Cidade de Deus é predominantemente negra, o que na obra é evidenciado no cotidiano das pessoas pelos cultos religiosos afro-brasileiros e pelas vigorosas descrições racistas. A caracterização da negritude é ampla e a da nordestina aparece em segundo plano, isto é, em uma escala menor. São tidos, ambos, pelo corpo social, como se fossem inferiores, excluídos e, em boa parte, criminosos, sobretudo os negros. Esse descaso e diminuição constrói-se até por parte das próprias personagens que sofrem da violência e do preconceito, reflexo de uma sociedade hostil. Pode-se até fazer uma associação do texto com traços do Naturalismo em que o meio exerce poder no indivíduo, logo, quem mora na favela

está sujeito à rotina violenta e preconceituosa, assim sendo, dificilmente fugirá de sua realidade, fato também presente e amplamente delineado já em *O cortiço*, romance naturalista de Aluísio Azevedo do fim do século XIX.

Outro ponto que transmite ao leitor a diversidade cultural presente em *Cidade de Deus* é o uso da linguagem empregada pelo autor, fruto de trabalho de pesquisa linguística. A forma como a comunidade se comunica, apontada, inclusive pelo narrador, expressa uma linguagem coloquial, permeada por gírias, palavrões e expressões oriundas de uma classe social menos favorecida. Todas as suas variantes e características são preservadas e, muitas vezes, até ressaltadas no desenrolar da trama. Seria interessante frisar que a história é escrita em caráter de registro, uma espécie de relato pessoal do próprio autor. Paulo Lins consegue apresentar a violência de modo a trazer o leitor a este universo, causando-lhe choque, dor e indignação. Evidencia isso sem emitir juízos de valor ou defender posicionamentos político-filosóficos como se pode verificar em (excerto de descrição crua, fria, em que se apresenta outra vez uma infância junto a uma adolescência perdidas):

Tutuca saiu de perto dos amigos, pensou em entrar no banheiro, mas preferiu ir para fora da casa. Uma tristeza acompanhava seus passos; não escutava mais o que os amigos diziam, sentia calafrios, foi para o fundo do quintal, sentou-se com a cabeça encostada na parede da casa e deixou as lágrimas se desentocarem dos olhos. Não foram as velhas que o deixaram triste, elas apenas o fizeram lembrar-se de uma outra ocasião, quando foi assaltar o caminhão de gás sozinho e a polícia surgiu na hora; não dava para correr sem atirar e foi o que fez. Uma das balas do seu revólver estuporou a cabeça duma criança. Ele viu o nenê balançar no colo da mãe e os dois caírem no chão com o impacto do tiro. Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que se lembrava disso. Sabia que poderia arrepender-se de seus pecados e ganhar o reino dos Céus, mesmo assim aquele pecado era muito grande, sempre ouvira os pais falarem dos pecados mortais. Não tinha jeito, iria direto para o quinto dos infernos. Olhou para o céu, depois para o chão, concluiu que Deus ficava muito longe. \***enunciado 18** (LINS, 2002, p. 21)

Entre uma perseguição e outra, entre *bichos-soltos* e policiais, ou mesmo entre os próprios bandidos, somos apresentados a uma efusão lexical. A escolha representada pelo nome das personagens não só aponta para uma certa afetividade ou uma espécie própria de humor brasileiro ao escolher apelidos, como também indica a redução do indivíduo ao estado de coisa, já que seu nome próprio é representado por denominações muitas vezes depreciativas, tais como *Inferninho*, *Belzebu*, *Miúdo*, *Ferroada*.

A propósito do uso das gírias, recurso constante na narrativa, observa-se uma tentativa de fechar o entendimento vocabular a indivíduos específicos de um grupo, no caso, os que compartilham vivências dentro do universo da criminalidade. O tom e a frequência das gírias são abusados e incisivos. Assim, enquanto a malandragem não conversa e sim *desenrola uma*

*ideia* ou então *manda uma letra*, os *bichos-soltos* cheiram *brizola* (cocaína) como loucos *entocados* (refugiados) em algum esconderijo da Cidade de Deus, fugindo de algum *sacode* (repreensão) que poderiam levar dos *samangos* (policiais). Tão complexo quanto convidativo, o uso das gírias não só restringe o entendimento como também chama o leitor para participar de um universo linguístico peculiar, aproximando-o da realidade da favela e das vivências próprias ao espaço físico do romance, uma vez que são os seus moradores os usuários destas gírias, e não outros moradores quaisquer.

Tão complexo quanto convidativo, o uso das gírias não só restringe o entendimento como também chama o leitor para participar de um universo linguístico peculiar, aproximando o leitor da realidade de Cidade de Deus e das vivências próprias ao espaço físico do romance, uma vez que são os seus moradores os usuários destas gírias, e não outros moradores quaisquer.

Desse modo, a percepção de um sujeito periférico escrevendo sobre a situação de vida de seus pares, ainda que, mais tarde, tenha deixado de viver em uma favela, explica o tom de registro documental com que a narração ocorre. Lins assume, portanto, pelo menos três posições de sujeito: primeiro – o que vivenciou e conhece a comunidade e a violência dela; segundo – o que desenvolveu pesquisa científica/acadêmica (social e antropológica) a partir da supervisão de uma figura intelectual, inicialmente com Alba Zaluar, nas pesquisas sobre violência, e, depois, com o aval de Roberto Schwarz com a feitura do poema e, mais à frente, a tessitura do romance; e, ainda, um terceiro sujeito – aquele que passa para a literatura, através de um levantamento histórico, social/antropológico e linguístico, de mais de dez anos, um retrato cru da violência e da vida na favela Cidade de Deus.

São muitos os exemplos de construções discursivas desse tipo: violentas, que podem ser constatadas em excertos como:

Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato de o rico ir para o exterior tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu.  
\***enunciado 19** (LINS, 2002, p. 11)

Dessa construção \***enunciado 19**, por exemplo, surge um conjunto de discursos, além da ausência (presença) de tantos outros; a costura, o intercambiamento, a aproximação desses discursos, através do trabalho ideológico da textualização, ajuda a produzir o efeito de sentido do texto. Como pode ser observado em “era infeliz e não sabia”, em que se tem uma modulação de algo já enraizado socialmente, que é a ideia de “era feliz e não sabia”, apresenta-se a contraposição de felicidade por tristeza. Tem-se, ademais, em “Resignava-se”, a introdução de uma ideia da desistência pessoal em nome de outrem, associa-se a isso, a entrada do “silêncio”,

ou seja, a voz da personagem é silenciada, resignada e chega, por meio de reflexão subentendida, ao fato de que o rico viaja e desfruta de prestígio, enquanto ele, pobre, morre, vai para a cadeia, para qualquer lugar, como visto em “pra puta que o pariu”, que é de construção completamente negativa, lugar bem distante dos locais por onde transita o “rico”. Ao se dar essa extensão, digamos discursiva, o leitor possa, talvez, entrar em um jogo de significação e ressignificação dentro da narrativa, além de perceber o quadro de imposições sociais e aplicação das disciplinas a que estão submetidos os sujeitos que vivem na favela, que tiveram sua infância e adolescência roubadas. O leitor é levado, assim, a enxergar que a vida e a morte dos sujeitos periféricos foram e são banalizadas como em realidades do tipo.

Apesar de ser um romance, as disposições das frases são, às vezes, as de um jogo de futebol, de um bate-papo informal, de discussões, de festas entre adolescentes, de conflitos armados, de mortes violentas, etc. Lins faz questão que seja assim. Há uma proposta de arranjos léxico-gramaticais e discursivos sem-par. Pode-se notar neste primeiro capítulo, então, que existem traços essenciais entre o ser vivo (real) e o ser ficcional, todavia, o modo constitutivo de *Cidade de Deus*, cria um sentimento de verdade, que é a verossimilhança, representada pelo traço do discurso popular presente na obra, da utilização de realidades trazidas pelo sujeito de formação periférica Paulo Lins, da percepção de um sujeito que se intelectualiza e circula entre acadêmicos e, ainda, de um sujeito que é o escritor de poesia que se transfigura em um romancista.

Trazemos, neste capítulo, portanto, a constituição do indivíduo Paulo Lins em sujeito do discurso. Foi através de sua entrada em uma Universidade Pública (a UFRJ) que se tornou possível a constituição de um espaço de autoria que, em sua singularidade, trouxe as cores trágicas da vivência da violência nos espaços periféricos brasileiros. A ficção reflete a vida e a vivência desse sujeito, ao mesmo tempo imerso em seu cotidiano e um observador perspicaz e criativo daquilo que encontra. A metáfora do “pivete polifônico”, aludida por Hollanda (2003), diz respeito, fundamentalmente, ao exercício de mimetizar as estruturas narrativas de textos consagrados como *Fogo morto* e *Crime e castigo*, para criar seus personagens que, de tão próximos do real, assemelham-se também aos descritos em *A República das Milícias*, e, em alguns casos, são os mesmos.

Lins é um “pivete” porque se apropria da forma canônica e “polifônico” porque a subverte no coro de vozes de sua formação enquanto morador da favela. É também por essa soma de fatores que se constitui o tríplice sujeito: da vivência, da pesquisa e da literatura. Esse

olhar de dentro sobre o contexto das periferias abriu novas frentes de elucidação do fenômeno da violência, e faz de *Cidade de Deus* um acontecimento discursivo não só na série da literatura – como do cinema (considerando o sucesso de sua adaptação); bem como das próprias formas de entendimento da violência. Eis aí uma relação entre o real histórico e o universo ficcional descrito nas páginas do romance de Paulo Lins.

## CAPÍTULO III

### ESTUDOS DISCURSIVOS FOUCAULTIANOS: A LITERATURA COMO CAMPO DO SABER DISCURSIVO EM *CIDADE DE DEUS*

#### 3.1. História e linguagem em Foucault e em *Cidade de Deus*

Se a língua é o lugar da submissão do indivíduo, de sua sujeição, então é o lugar por excelência da inscrição do poder. (FIORIN, 2009, p. 151)

No capítulo anterior, falou-se sobre a constituição do sujeito periférico (Paulo Lins), transformado em acadêmico e depois em escritor literário. Neste, aprofundamos as questões teóricas do trabalho com base no conceito de formação discursiva em Foucault, que seria como um termômetro para entender a que filiações fazem parte os discursos das várias formas de violência na obra. Delineia-se, então, sobre o poder em Foucault por meio de *Vigiar e Punir*, destacando como os discursos violentos marcam esses corpos periféricos, classificando e diferenciando-os a partir de um viés normativo. Analisaremos como se dá a construção discursiva da violência em *Cidade de Deus* em comparação com *A República da Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*. Traremos, ainda, a singularidade do romance, sem ser visto apenas como espetacularização, além de demarcarmos o período (fim dos anos 90 e começo dos anos 2000), pontos que asseguram o surgimento e a emergência dessas vozes da periferia, que servem como retratos e representações de um Brasil violento, cruel, impiedoso.

A filosofia de Foucault pode ser caracterizada por três fases: arqueológica, genealógica e ética. A fase arqueológica do saber inaugura sua ruptura com a tradição filosófica, uma tradição de dualidade entre linguagem e discurso, o saber representado pelas ciências do homem, e o poder pelas relações históricas. E a ética caracteriza-se por um sujeito que é produzido por diferentes tipos de saberes, por relações de poder e por relações do sujeito consigo mesmo. Foucault foi um leitor contumaz de Nietzsche, e os trabalhos do filósofo alemão o influenciaram, contribuindo para os avanços nas suas pesquisas, parte em que há, também, uma valorização da literatura enquanto um domínio que pode ser pensado por lentes arqueológicas, mais precisamente uma valorização da linguagem literária, que aparece, nesse sentido, como alternativa ao homem, considerado, *a priori*, como histórico a partir dos saberes mais modernos.

Na esteira desse viés francófono-foucaultiano, é de suma importância compreender o surgimento do movimento intelectual francês ocorrido na segunda metade da década de 1960. Esse movimento surgiu em uma conjuntura política, marcada pelo nexos entre filosofia e prática

política. Como um fato transdisciplinar, é possível considerar que a produção de Michel Foucault tenha atravessado fronteiras e que tenha movimentado o campo das ciências humanas, constituindo-se, hoje, em disciplina transversal, que reúne pensadores de diversas áreas das humanidades. Esta visada teórica, como uma arqueologia de análise dos acontecimentos, consiste em construir modelos explicativos de realidade, ora pela ótica da filosofia (ainda que desconstruída pelo autor), ora pela ótica da intersecção entre história, literatura e sociedade, isto é, nas e por parte das relações humanas.

Para definir o viés foucaultiano sobre a literatura, apoiamo-nos em Machado (2000), cuja exposição faz crer que a linguagem literária é concebida como uma alternativa de transgressão à razão científica moderna, e a um modo de filosofar que lhe corresponde, assim, como um filosofar estruturado sobre a centralidade do humano, isto é, do sujeito. Destarte, tal concepção de literatura estimula Machado (2000) a defender a hipótese de que Foucault, em sua reflexão acerca da literatura, adquire contornos filosóficos. Conseqüentemente, sua análise da linguagem literária leva a um juízo de cunho arqueológico semelhante ao que influenciou suas pesquisas sobre medicina, psiquiatria, psicologia.

Para Machado (2000), Foucault sugere a existência de uma associação entre a experiência médica e a experiência literária. A soma dessas experiências se dá quando, entre elas, há um nexos causal entre a ideia de subjetividade, finitude e morte. A primeira revela isso através de um discurso científico sobre a patologia, já a segunda, por meio de uma linguagem que, desdobrada nela mesma, revela a prática da loucura, da não razão no processo de comunicar. A partir de então, ainda segundo Machado (2000), a palavra depende apenas de si própria, podendo recuar indefinidamente em relação à possibilidade de encontrarmos um sentido original, fulcral, que estabeleça um elo legítimo entre signo e referente.

Assim, em Foucault, a linguagem torna-se um conceito filosófico de suma importância na medida em que, a partir do pensamento moderno, passa a considerá-la como elemento estruturante da relação do homem com o real. Deste modo, encontrar a unidade do discurso (numa descrição de um sistema, que é o que os enunciados significam quando em conjunto com as regras de um dado discurso) é deixar para trás a ideia de que o sujeito está acabado, mas visualizá-lo como uma concepção de sujeito determinado pelas forças históricas e sociais de seu tempo, um composto histórico, e, portanto, como a intenção do autor, seu projeto pessoal, o rigor de seu pensamento, etc., e abrir espaço para análises de outros tipos de relações: entre enunciados (mesmo de autores que talvez nem se conheçam); entre grupos de enunciados

estabelecidos (mesmo que não remetam aos mesmos domínios nem domínios vizinhos); e até entre enunciados e grupos de enunciados de uma ordem diferente, por exemplo, técnica, política, econômica, social.

A análise histórica está sempre acompanhada de uma escavação, de um monumento, como uma arqueologia. Ou seja, os registros/documentos são trabalhados em uma perspectiva que concebe a história como uma coleção de fatos que vão constituindo a "identidade" das sociedades e de seus indivíduos. Em outros termos, não se trata apenas de uma história, mas de certa interpretação dos registros e fatos históricos para constituir um esboço de nossas instituições e, por consequência, de nós mesmos. Talvez, por isso, a história, pela percepção de Foucault, faz-se como condicionante de possibilidades de conhecimento, uma espécie de alargamento disso, do saber científico e social.

Foucault (2004) discorre pormenorizadamente sobre as noções de história contínua e descontínua e, ao se ler sobre a história a partir dessa visão do filósofo, necessita-se de uma interpretação, pois o autor faz filosofia investigando a história, considerando seu duplo papel: indispensável para a análise (*a priori* histórico) dos discursos e como material produzido pelas relações entre saber e poder.

O processo histórico pensado por Foucault, instiga, de maneira geral, os tipos de mentalidade do século XXI, a transformação e a revolução nada mais são do que uma tomada de consciência, um recobrimento de ordem social, das estruturas já estabelecidas. A história das continuidades, com a história tradicional, é aquela que constitui o projeto de uma história global, com base em um ciclo contínuo de sua evolução e de significação. Porém, para este autor, a história é essencialmente descontínua. De fato, foi a noção de descontinuidade que mudou, ou tencionou mudar, o estatuto até então posto. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história “a história das relações que o pensamento mantém com a verdade”. Uma importante dimensão do pensamento de Foucault é a reflexão, o discurso e o conhecimento estão envolvidos com práticas sociais por meio das práticas de linguagem. Portanto, a descontinuidade era esse estigma da dispersão temporal que o historiador tinha o encargo de suprir da história.

O primeiro motivo condena a análise histórica do discurso a ser busca e repetição de uma origem que escapa a toda determinação histórica; o outro a destina ser interpretação ou escuta de um já dito que seria, ao mesmo tempo um não-dito. (FOUCAULT, 2004, p. 28)

Disso se compreende os momentos e as práticas desenvolvidas das regras de sua ação e dos sistemas de seus discursos míticos, por essas razões é que *Cidade de Deus* é um acontecimento discursivo, com autor, filiações culturais, históricas (e mesmo teóricas), porque instaura novas séries discursivas, na esteira de uma afirmação do que, algumas páginas atrás, Heloísa Buarque de Hollanda disse quando retrata Paulo Lins como um pivete (no sentido da subversão dos valores canônicos, no modo como age) e polifônico (pela natureza dialógica de seus atos/traços como autor). Logo, não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época, é preciso considerar as condições históricas para o aparecimento de um objeto discursivo que o garantem como possibilidade de “dizer alguma coisa” e se relacionar com outros objetos; o discurso, enquanto um conjunto de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva, não possui apenas um sentido ou uma verdade, ele possui, acima de tudo, uma história, sempre atrelada ao real (ao mundo constituído em uma esfera social). Esse aparecimento dos longos períodos da história de hoje não é um retorno às filosofias da história, as grandes eras do mundo, mas, sim, uma interpretação por uma elaboração metodologicamente organizada.

A história que o arqueólogo traça é a revelação de como as instituições e seus processos econômicos e sociais dão lugar a tipos definidos de discursos. A análise enunciativa, que pode partir para os discursos, assemelha-se, dessa forma, a uma análise histórica. Por isso, ele diz:

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele é constituído de um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. [...] (FOUCAULT, 2004, p. 132)

Por essas razões, estabelece-se, nesta dissertação, uma condição em que a natureza da linguagem literária, vista aqui, a partir da obra *Cidade de Deus*, inscreve-se na perspectiva dos estudos discursivos. É possível, com isso, colocar os estudos de Michel Foucault como um dispositivo teórico de análise para essa obra literária contemporânea, uma vez que esta revela indícios de uma nova forma de dizer, dizer que se dá através do discurso daquele que é excluído, o sujeito da periferia. Isto posto, congrega-se com o ideal de linguagem e de discurso como propostos por Foucault.

Para pensar a linguagem literária, como afirma Compagnon (2012, p.31) “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo”. Compartilhando desse ponto de vista, é possível compreender o texto literário como materialidade, como algo que se realiza no plano da língua da relação do homem com o mundo em seus efeitos de sentido. Distanciado de traçar uma equivalência entre palavras e

mundo, o literato realiza, por vezes, o deslocamento dos sentidos na movimentação metafórica que existe em toda e qualquer palavra. A capacidade de um sentido tornar-se outro (PÊCHEUX, 2006), daí sua expressividade discursiva.

Fernandes (2006) delinea a ideia de que a literatura, de acordo com Foucault, mantém diálogo com uma exterioridade que é perpassada pela história, sendo assim, constitui-se de memória discursiva e implica em efeitos de sentido resultantes da inscrição de sujeitos e dos discursos em inúmeros lugares sócio-histórico-ideológicos. Portanto, a literatura compreende um modo próprio de materialização daquilo que é tido como discursivo. Ela é uma das formas mais primordiais de ligação do sujeito com a sua própria subjetividade e com a incompletude do dizer, a impossibilidade de tudo dizer ou ainda, dos modos a dar sentido às coisas da vida e do mundo. Entretanto, como criticou Pêcheux ao dizer que “a poesia não é domingo do pensamento” (PÊCHEUX, 2006, p. 53), a literatura não pode ser encarada à parte do trabalho com o textual, como mero exercício criativo ou frutivo, mas sim, como materialidade discursiva, portanto, atravessada pela história e ideologicamente determinada. Nesse sentido, o analista do discurso francês afirma que:

Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso. (PÊCHEUX, 2006, p. 53)

Em síntese, para se compreender a proposta adotada nesta análise, que nasce da linguagem – com viés linguístico-literário, foi preciso desenvolver um plano geral em torno das múltiplas condições teóricas que sustentam aquilo que é da natureza do discurso. E foi a partir dessas condicionantes, partindo dos Estudos Discursivos Foucaultianos, que esta investigação se concretizou.

Um outro elemento de conexão para que este trabalho fosse possível, foi reconhecer e infelizmente aceitar que, socialmente, existem dominadores e dominados, opressores e oprimidos e que isso é uma realidade na vida do homem. A desigualdade faz surgir diferenças entre os seres humanos, o que faz com que, conseqüentemente, haja o estabelecimento de valores que acabam por rotular as pessoas de acordo com a classe social a que pertencem, dando margem e fortalecendo preconceitos, como os vistos em *Cidade de Deus*. Esse relacionamento, em que a desigualdade e o poder se manifestam, constitui um cenário de violência que facilmente se esconde por trás de costumes, culturas, hábitos e até leis. Isso concorre progressivamente para que encaremos a desigualdade e a violência de modo natural,

infelizmente. O que é, sem dúvida, um perigo sempre eminente manifestado na vida de milhões de brasileiros.

Precisamente, *Cidade de Deus* serve-nos como um mecanismo literário-discursivo de entendimento, de alerta e de denúncia dos costumes e da vida dos sujeitos periféricos que, neste trabalho, visualizam-se através de infâncias e adolescências roubadas a partir de personagens com esses perfis. A narrativa também descreve as relações de poder no interior da favela, motivadas pela presença crescente, no tempo histórico, do crime organizado, tal como descrito no trabalho jornalístico e documental de Bruno Paes Manso e algo que constitui a “espinha dorsal” das temporalidades de *Cidade de Deus*.

Em meio a esses pontos, fica a discussão, e a geração de muitas dúvidas, sobre a sociedade envolvida, para além do universo das favelas em decomposição. O que pode nos dizer a narração e as personagens sobre isso, sobre tais indícios de realidade? O tipo de linguagem e de discurso enunciados em *Cidade de Deus* revelam uma conjuntura socialmente imposta, dá até para dizer que construída, em que o papel que o Estado desempenha está longe de ser o ideal, bem como o papel de negação da sociedade como um todo, que faz vista grossa ao que ocorre nas periferias.

Como síntese de realidades periféricas, *Cidade de Deus*, do ponto de vista discursivo, abre, mas não encerra, em suas estruturas narrativas, essas renúncias e constrói um interessante jogo de espelhos entre ficção e realidade como modo de tornar inteligível a decadência da experiência social das classes mais baixas.

### **3.2. Das formações discursivas e dos discursos para a teoria foucaultiana**

A noção de formação discursiva é estabelecida, consoante Foucault em *Arqueologia do Saber*, a partir das seguintes regularidades: ordem, correlação, funcionamento e transformação, regida por um conjunto de regularidades. A formação discursiva apresenta-se como um conjunto de enunciados que não se reduzem a objetos linguísticos, como as proposições, atos de fala ou frases, mas, submetidos a uma mesma regularidade e dispersão na forma de uma ideologia, ciência, teoria etc. Haja vista, que o que foi definido como “formação discursiva” esconde o plano geral das coisas ditas no nível específico dos enunciados. Dito de outra forma, o autor insere, em *Arqueologia do Saber*, uma lógica de caráter teórico-metodológico, em que reflete sobre seus trabalhos anteriores e sistematiza uma série de conceitos basilares para a

abordagem do discurso. Sua preocupação fundamental, nesse momento, foi a de analisar as condições de possibilidade em que se inserem os discursos.

Se inicialmente o filósofo tentou encontrar aquilo que dava unidade ao discurso, ele acabou percebendo que não era possível enxergar essa homogeneidade nem na materialidade do livro nem na autoria, pois o discurso é algo que perpassa os livros, os documentos, os dizeres sociais, as falas públicas etc., e tem sua característica específica não formada pelas coisas ditas, nem nas causas externas a elas e, muito menos, às causas internas, é como se fosse um fato histórico descontínuo, inacabado – por isso, a importância da noção de sujeito como uma posição discursiva (inserido em uma história), uma função dos discursos que estão repletos de enunciados.

A especificidade do discurso, a saber, está em pauta, e bem detalhada, na seção “As formações discursivas”, do segundo capítulo de a *Arqueologia do Saber*.

A análise das formações discursivas e de seu sistema de positividade em relação ao elemento do saber concerne somente a certas determinações dos acontecimentos discursivos. De acordo com Foucault (2004, p. 135) “Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”. Pode-se, então, agora, dar sentido a definição do “discurso” como um entremeio desses tidos processos discursivos, com base nas noções de formação discursiva já apontadas neste texto.

O discurso tem existência material a partir de um conjunto de enunciados, na medida em que estão inseridos numa dada formação discursiva. Visto que:

A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma e única mesma coisa; o que não é paradoxal, já que a formação discursiva se caracteriza não por princípios de construção, mas por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidades, mas uma lei de coexistência, e já que os enunciados, em troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência.  
(FOUCAULT, 2004, p. 132)

Na acepção de Foucault, o discurso não é uma simples sequência de palavras, mas um modo de pensamento, dentro de uma formação discursiva, em uma sequência espaço-tempo, em um recorte ideológico, histórico etc. Dessa maneira, o discurso projeta-se como uma rede de enunciados ou de relações que tornam possível haver significantes. A palavra discurso, etimologicamente, como sugere Orlandi (2003), tem em si a ideia de percurso, de movimento, logo, o discurso – tido como palavra em curso – nada mais é do que uma prática de uso da

linguagem. Com ele, é possível ver de que forma o homem falando impacta a vida em sociedade.

As instituições introjetam as regras de controle de forma a consolidar as leis gerais, e isso se dá, também, a partir do discurso, como, a título de exemplo, a instituição escolar: que permite uma melhor economia no tempo de aprendizagem dos regulamentos sociais, faz funcionar o espaço pedagógico como uma fábrica de ensinamentos, e, ao mesmo tempo, é eficiente em cuidar, vigiar, hierarquizar, recompensar, punir e certificar, independentemente de o indivíduo ter atingido os comportamentos ou médias esperadas ou não. Ainda, a igreja, que é um espaço doutrinário/religioso, é, enquanto instituição, um meio de discursos controlados (regulados e bastante hierarquizados). Ela figura como uma espécie de solução de problemas (individuais e/ou coletivos) e é visualizada na força suprema (origem mística), nas divindades e crenças, que também apresentam discursos muitos.

Essas relações que ligam a fala e o discurso com o que referimos a algo, objeto ou material, é de natureza contextual e cotidiana. Fazemos, por vezes, sem nem nos darmos conta. É intrínseco às condições que nos são impostas desde que somos sujeitos a formar a linguagem, desde que somos muito pequenos.

Ao analisar os discursos violentos na formação de crianças e jovens em *Cidade de Deus*, nota-se o desfazer dos laços familiares, sociais, educacionais etc. O que implica esse desfeixe é o confronto entre a realidade e a língua como práticas que formam o objeto de quem fala, de modo que há uma forte relação entre o dito, através dos discursos nas passagens do romance, com o objeto (toda a história em si). Daí aflora uma significação, nessa literatura, que está carregada de valores de verdade, em que se destaca um conjunto de regras próprias da prática e das formas de organização daquilo que seria o real. Esse contorno adquire ainda mais força, realismo, por ter sido criado por um autor que fez parte do cenário da periferia, que vivenciou a vida na e da favela.

Por nascermos em um mundo que já é atrelado à linguagem, e em que cujas formações os discursos já estão em prática há muito na sociedade, tornamo-nos sujeitos derivados desses discursos que, de modo geral, estão alicerçados permanentemente em tensões entre poderes e resistências, cuja articulação se dá através, principalmente, dos discursos, elemento que não está consolidado/fechado, muito menos sua origem, pois apresenta pontos de insurgência. Por essa lógica é que, em casos pontuais, como o da análise aqui proposta, entender uma linguagem,

através dos estudos do discurso e da literatura, implica entender uma nova maneira do próprio conhecimento como já estabelecido.

O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é, de parte a parte, histórico - fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo. (FOUCAULT, 2004, p. 133)

É importante frisar que há distinção de grandes tipos de discursos ou formas que se opõem ou não, umas às outras, na ciência, literatura, filosofia, religião, história etc. Em vez de o autor trabalhar com as unidades tradicionais de teoria, ideologia ou ciência, preferiu designar como discurso, aquilo que é um conjunto de enunciados que podem ser associados a um mesmo sistema de regras. O que para o autor é interpretado como prática discursiva.

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 2004, p. 133)

Foucault compreende o discurso como um conjunto de enunciados na medida em que eles provêm de uma mesma formação discursiva. Entre vários estudos acerca de temas que envolvem a linguística, os conceitos de formação discursiva e discurso tratam da compreensão das regras que permitem que algo apareça como objeto do discurso, e, analisando-se o quadro de regras, torna-se possível a existência de enunciações diversas na constituição de um ou mais discursos. Tal como quando um analista do discurso propõe uma análise sobre um objeto material, um texto, uma música, uma pintura, por exemplo. Para o filósofo, essas relações caracterizam não apenas a língua que o discurso utiliza, nem as circunstâncias em que esse discurso se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática de linguagem, isto é, os homens falando/vivendo. A partir dessas relações é que se institui a noção de regra e regularidade discursivas.

A linguagem revela uma característica importante dos discursos. De fato, o é, pois sendo a linguagem atividade própria do homem, é um tipo de poder que o ser humano tem de se comunicar, trocar experiências, estabelecer vínculos sociais, recorrendo aos saberes e crenças que estão entrelaçados na sociedade, o que faz com que se deva levar em conta o cenário (contexto) do discurso, isto é, é preciso raciocinar, discernir antes de dizer. Portanto, há uma referência à materialidade objetiva que o sujeito está submetido, no sentido da produção discursiva do momento e do espaço de que faz parte.

Com isso, a perspectiva de uma visada mais moderna sobre o discurso, tem sido, basicamente, questionar a noção da linguagem como uma totalidade fechada, algo que foi um dos destaques nas discussões próximas do início e de meados do século XX.

Na ampla complexidade das obras a que fazemos referências, destaca-se que há mais uma interpretação necessária a se contemplar. Refere-se à concepção ideológica que é trabalhada também em *Arqueologia do Saber*. O termo “ideologia” é desenvolvido de maneira diferente em Foucault, pois, para ele, ideologia é um saber, não há dicotomia entre ciência e ideologia, como se pode verificar em: “a ideologia não exclui a cientificidade” (Foucault, 2004, p. 208). Afastando-se desse termo, talvez, mas não só, até por razões sociais e políticas (por conta dos marxistas althusserianos), Foucault favorece as questões discursivas como parte de uma forma histórica. Sua filosofia diz que todo e qualquer discurso está impregnado de poder e, portanto, estabelece a relação de opressão, já que esta é produto da outra.

Assim, o autor concebe as formações discursivas não em termos de “ideologia”, palavra marcada historicamente pelo viés marxista de posições no tocante à luta de classes, mas em termos de saberes/poderes.

Em resumo, a questão da ideologia proposta à ciência não é a questão das situações ou das práticas que ela reflete de um modo mais ou menos consciente; não é, tampouco, a questão de sua utilização eventual ou de todos os empregos abusivos que se possa dela fazer; é a questão de sua existência como prática discursiva e de seu funcionamento entre outras práticas. (FOUCAULT, 2004, p. 207)

Para o marxismo, o motor da história é a luta de classes, uma revolução que promoveria uma ruptura na estrutura da sociedade, cujo resultado seria o desaparecimento ou enfraquecimento da classe dominante enquanto tal. Os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideológica das relações materiais dominantes concebidas sob a forma de pensamentos, e, conseqüentemente, os pensamentos de sua dominação. É diretamente entrelaçada com a atividade material e com as relações de produção por parte do homem.

Foucault (2004), por sua vez, contesta essa concepção de história como continuidade, discorda da ideia de ruptura, e, em oposição a ideologia, ele trabalha com a noção de constituição, de saberes/poderes. O filósofo pretende, dessa maneira, destacar que sua investigação se manifesta também como prática que procura diferenciar-se das tradicionais análises do pensamento. É como se estivesse propondo um estudo que rompe com as epistemes tradicionais, em que não é possível classificá-lo apenas como filosofia, ou como estudo da linguagem, ou até como sociologia, está entre, condicionando e sendo condicionado por essas áreas.

Os discursos trabalhados por Foucault, em sua vasta obra, refletem o funcionamento da sociedade, como o discurso das epistemes, cuja descrição permite compreender a existência de outras ciências saindo do seu conhecimento comum que, no entanto, parecia ser o limite de um tipo de raciocínio de uma dada época. Logo, o discurso passa por uma visão de mundo comum a todos os conhecimentos e impõe, em uma determinada época, o modo transformador pelo qual, em torno de uma produção subjetiva, centra-se o homem, como produção de um sujeito inserido no mundo interior e exterior, com práticas discursivas, promovendo a construção de saberes que envolvem a multiplicidade de discursos. Falar de um sujeito implica investigar várias relações em que ele está inserido. Por essa razão, as formações discursivas podem ser vistas, segundo Foucault, como enunciados limitados, para que possamos definir as condições de existência. Isso não quer dizer que elas deixem de ser discursos, longe disso, figuram como prática, reconhecem o modo de analisar os enunciados, reconhecem-nos como ponto de partida. Sendo assim, elas podem ser entendidas como princípio regulador.

O filósofo coloca a linguagem em movimento pelos discursos, pois só vão existir a partir do momento em que foram constituídos por uma prática inserida socialmente. O que se pode concluir é que o sujeito nada mais é do que uma posição discursiva, uma função dos discursos.

A obra *Arqueologia do Saber* possibilita ao leitor uma interpretação contundente dos diferentes modos de compreender uma ciência, e aponta para o nascimento de diversas intuições dos saberes, pensados não só, mas também, para a dominação dos indivíduos. A noção de discurso nos condiciona a produções (a práticas de linguagem), e a noção de formação discursiva é uma prática em produção de sentidos. Ambas são desenvolvidas conjuntamente, mas trabalhadas de maneiras distintas, para que, no final, a compreensão seja clara. A formação discursiva é, então, uma prática determinada de ações subjetivas e, objetivamente, implica possibilidades novas de se conhecer a estrutura humana em seus aspectos gerais no universo da ciência.

### **3.3. A violência e o homem: do real, em *A República das Milícias*, ao ficcional, em *Cidade de Deus***

Entre as imagens cerradas nos seus limites e a forma em movimento do poema aconteceu passar a flecha do discurso.

Alfredo Bosi

Sempre presente na vida do ser humano, a violência tem se manifestado das formas mais variadas, marcando sua passagem com sinais de uma ação devastadora. Estudada e analisada

em diversas áreas do conhecimento, ela tem sido alvo da atenção de filósofos, historiadores, psicólogos, sociólogos, linguistas e tantos outros que têm se empenhado para entender a força de sua penetração na vida humana. É difícil identificar e caracterizar um ato como violento, uma vez que a violência nem sempre se apresenta de forma clara e explícita. Um ato violento pode se infiltrar de forma sutil na vida diária e passar tão despercebido que pode ser visto como algo banal. A dificuldade pode até se agravar a depender do contexto, tornando-a muito pior, porque a violência está vinculada a costumes, hábitos e até com as crenças de uma determinada sociedade.

Sendo assim, a classificação de um ato como violento passa pelo crivo de uma forma de ver o mundo, ou seja, de critérios e pontos de vista. Para entendê-la como uma discussão científica, é preciso, então, especificá-la, pois seus “braços e pernas” têm alcances e margens quase inimagináveis. Por essa razão, propomos uma análise da violência na vida de crianças e adolescentes, o impacto que isso tem em suas vidas, como suas infâncias e adolescências lhes são roubadas e literalmente violentadas.

Nessa direção, *Cidade de Deus*, o conjunto habitacional, e *Cidade de Deus*, a obra literária, agudizam a imagem do lugar social dos pobres e negros, ainda que esse tipo de discurso seja intencionalmente desconstruído por Paulo Lins. O espaço físico, solução governamental para as enchentes de 1966, para onde foram movidos os flagelados de diferentes regiões do Rio de Janeiro, é um lugar de memórias desencontradas e sonhos interrompidos, assim como acontece no espaço narrativo, cuja apresentação inicial é feita ao leitor pelos olhos de dois personagens infantis – Busca-Pé e Barbantinho –, num braço do rio que corta o conjunto, onde trafegam águas ora silenciosas, ora caudalosas, às vezes límpidas, palco de brincadeiras, lavagens, servindo também para extração de sustento, e por vezes rubras, sujas de excrementos, detritos, sangue e corpos desovados, como à ocasião em que Busca-Pé e Barbantinho se encontram. As águas, em um plano denotativo e também ficcional, trouxeram todos àquele lugar, criador de lendas, peripécias e desventuras, que foi e continuaria sendo mítico pelos mais diversos motivos ao longo da história da favela e do romance.

Para as pessoas que, em outras cidades, estados ou países, leem o noticiário sobre o Rio de Janeiro, a cidade, mesmo tida como maravilhosa, é certamente problemática, sobretudo no que tange à violência. Tiroteios, balas perdidas (que sempre encontram perfis definidos), mortes de crianças em operações policiais, muitos fuzis, milícias, narcotráfico, jogo do bicho, governadores presos um após o outro, empresários, deputados e membros do TCE (Tribunal de

Contas do Estado) envolvidos em corrupção. Pareceria, a essas pessoas, que não há no Rio um único político ou policial honesto. Eles existem, sim, mas não capturam as manchetes. Recomenda-se, para entender como isso se dá, antes de tudo, uma desconstrução e/ou reconstrução dos discursos sobre o Rio de Janeiro, ainda que isso pareça quase impossível.

Para entender o percurso da violência nas periferias cariocas, em diálogo com a história da cidade do Rio (vista aqui a partir dos anos 60), partindo das pesquisas sobre violência realizadas por Bruno Paes Manso em *A República da Milícias – Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro* e em *Cidade de Deus*, é necessário ter um olhar que esteja o tempo todo atrelado à história enquanto acontecimento constituído no tempo e no espaço, entregue por sujeitos que obedecem a ordem do dizer, pois é ela que dá concretude a esse dizer, aos discursos e às formações discursivas.

Esta fusão do Jornalismo, Literatura e História foge do noticiário superficial, revela um universo que geralmente fica oculto nas entrelinhas das matérias cotidianas e apresenta um ponto de vista pessoal, autoral, sobre a realidade, ainda que parta de um romance, como é o caso de *Cidade de Deus*.

Quando Bruno Paes Manso e Paulo Lins retratam a violência, cada um a seu modo de escrever e vinculados a gêneros textuais diferentes, fazem isso ao abrigo de suas visões, evidentemente bastante diferentes e também de temporalidades distintas. O fato é que ambos estão interessados em algo que é da ordem social, que implica em formas de queixa para com aquilo que lhes parece destrutivo, cruel e equívoco. Com essas condicionantes, a violência, como nos é colocada a partir dos exemplos dados, pelo discurso, é o ponto mais alto nos dois autores e em suas obras.

O conflito entre Batata, Galinha e Zé Pequeno gerou três anos de tiroteios recorrentes, mortes de familiares deles sem nenhum envolvimento com o crime, cenas de barbárie que, apesar da gravidade, não mobilizavam as forças de segurança pública, como se o problema não dissesse respeito à cidade do Rio de Janeiro. Afinal, os criminosos da Cidade de Deus estavam matando uns aos outros e não ameaçavam os moradores dos bairros ricos. Um dos criminosos mais importantes da história do submundo do Rio, José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha, que comandava as bocas de fumo no Morro do Juramento, na zona norte, tinha disputas, em seu bairro, com um bando aliado de Zé Pequeno. Seguindo a lógica da guerra — inimigo do meu inimigo é meu amigo —, Escadinha mandou reforços de armas e homens para ajudar Batata depois que a casa da família de Mané Galinha foi atacada por cerca de cinquenta homens do bando de Zé Pequeno. (MANSO, 2020, p. 219)

O enunciado destacado parece ter saído das páginas de *Cidade de Deus*, porque utiliza inclusive os mesmos criminosos<sup>11</sup> (personagens da vida real da favela carioca – figuras utilizadas com os mesmos nomes<sup>12</sup> na 1ª versão de *Cidade de Deus*) que aparecem no romance, no entanto, não, pois saiu da pesquisa feita para *A República das Milícias*. Isso serve como evidência de que a história de ambas está atravessada por discursos violentos que são praticamente os mesmos há anos. A violência reina incontrolável nesse espaço, no qual passado e presente convergem.

*Cidade de Deus* compõe, nos seus três capítulos, em nossa interpretação, um mosaico de vidas breves (carregadas de violência física e verbal), tal como as descritas por Bruno Paes Manso em *A República das Milícias*. As marcas do tempo são centrais em ambas, narrativa e pesquisa, suas passagens, em maior parte, são fugidias, criando-se a interessante situação de um mundo ficcional e real encerrados numa paisagem conhecida e manipulada muito bem pelas personagens (no romance) e figuras reais (nas entrevistas feitas), percorrendo estradas, ruas, blocos, passagens, becos, matas e antros sempre com sofreguidão, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 90 (na obra), de início igual e desfecho ainda atual (na mistura crítica, jornalística e historiográfica da reportagem).

Raros são aqueles que se podem demorar nessa paisagem. Entre os malandros, promotores das primeiras lendas, igualmente inusitados são os que ultrapassam os vinte e poucos anos. No mais, as vidas são extremamente breves, fugazes como os diálogos, como um movimento truncado no meio, interrompido por um olhar errado, por uma fala mais ríspida, por uma decisão imediata.

Retomando Chartier (2012) para envolver real e ficcional, podemos resumir brevemente o esboço da cronologia da função autor da seguinte forma: séculos XIV e XV começa a surgir a unidade entre livro, obra e nome do autor; entre os séculos XVI e XVII inicia-se a apropriação

---

<sup>11</sup> Na primeira versão de *Cidade de Deus* (1997), havia nomes que Paulo Lins utilizou que eram de pessoas reais, sobretudo de criminosos, já na segunda versão, *Cidade de Deus* (2002), ele acabou por trocá-los, ora por razão de tradução, para alavancar o mercado editorial no exterior, ora por ter problemas com indivíduos que queriam ganhar dinheiro porque viam seus nomes representados na obra e no filme.

<sup>12</sup> A seguir há um trecho de uma entrevista em que Paulo Lins fala um pouco do processo de nomeação das personagens.

ANEXO B – Paulo Lins: “Teve nome que eu botei o verdadeiro. Mas não são as pessoas, eu estava numa situação muito infantil. Sou apaixonado por livros, queria que o pessoal lesse. Aí tem um lá que chegou pra mim e falou: “Mas, então, Paulo Lins, tu vai fazer um livro, mas ninguém lê aqui”. “E se eu botar o nome de algumas pessoas?” Aí ele disse: “É, bota o nome de algumas pessoas”. Eu disse: “Mas não é a pessoa, eu criei, inventei esse personagem”. “Bota os nomes, bota os nomes, que o pessoal vai ler.” O cara é leitor, é escritor, advogado, acreditando nessa coisa que o pessoal vai ler... Não quero que o pessoal leia só *Cidade de Deus*, que leia só livros de esquerda, quero que leia Fernando Pessoa, Machado de Assis, Maiakóvski, Baudelaire, Heidegger...”

penal do nome do autor; por fim, no início do Século XVIII surge o autor-proprietário. Todavia, é preciso enfatizar que essas demarcações cronológicas não implicam datas rígidas, em que essas mudanças teriam ocorrido subitamente, mas são marcos para a história da função autor e das lentas mudanças que foram possibilitando sua emergência. Assim, Chartier chega a uma de suas teses, afirmando que [...] “uma nova forma do livro produz novos autores, ou seja, que a construção do autor é uma função não apenas do discurso, mas também de uma materialidade, materialidade e discurso que na minha perspectiva de análise são indissociáveis” (CHARTIER, 2012, p. 62-63). Essa afirmação é de extrema importância, pois vemos surgirem diversos suportes materiais para o escrito, que implicam em uma maior maleabilidade dos textos. O leitor pode, inclusive, intervir em seu conteúdo quase que no mesmo momento de sua escrita.

*Cidade de Deus*, portanto, de modo mais geral, apresenta personagens com um fim espasmódico, oriundo de uma troca de tiros, de balas perdidas, da ação policial, da violência em estado bruto, da quebra de um código de ética não escrito, mas conhecido por todos, sujeitos-homens em um “mundo de cão”, igualando “malandros” e “otários”. Lugar onde, o tempo todo, se anuncia o discurso de um narrador onisciente, em terceira pessoa – por vezes flertando com a primeira, e, em casos raros, apresentando-se nela, sem lugar definido naquela paisagem, observador participante e distante ao mesmo tempo; sem moral precisa, que entende muito bem o que acontece no seu entorno e o narra, sem espanto, comiseração, nojo ou falsa piedade.

É um narrador que também sabe onde e por que tudo começou. E é por isso que as três histórias que vertebram o livro (seus capítulos) organizam a narrativa do ponto de vista da memória e da história, como sugere Foucault (2004). Inferninho, Pardalzinho e Miúdo atravessam aquela temporalidade exígua – anos 1960 a 1990 –, tendo seus feitos contados como se fossem uma epopeia. Contudo, é difícil afirmar que sejam heróis, embora em seu entorno se expresse uma coletividade do tipo. Ninguém é inocente em *Cidade de Deus*, assim como não há alguém que seja completamente malévolo. A ambiguidade constante dos personagens é um traço distintivo importante, a linha que separa malandros e otários é muito tênue.

Nessa linha ambígua, vale ressaltar o *alter ego* de Paulo Lins através de Busca-Pé, o fotógrafo, que tenta fugir dessa dicotomia buscando um terceiro lugar, o do artista. Quando há o tom poético no romance, é esse possível desmembramento que está em jogo, nem o operário, que se ferra por um salário de fome, nem o que vive no crime, mas um terceiro, o que esteve inserido Lins quando da confecção de *Cidade de Deus* e de que faz parte, na ficção, Busca-Pé.

O enunciado a seguir exemplifica bem a dúbia posição de Busca-Pé, tal como estava posta a realidade de Paulo Lins.

Silvana sempre pedia que ele mudasse o seu modo de vestir, acabasse com aquelas gírias de favelado, já que era bem apresentado, tinha estudo e convivia com pessoas ali do Méier, bairro onde se situava a escola. Busca-Pé argumentava qualquer coisa e mudava o rumo da conversa, mas no fundo concordava com a namorada, pois os cocotas eram rudes, detestavam música popular brasileira. A maioria nunca tinha assistido a um show, teatro nem pensar. Diziam que Caetano e Gil eram viados, Chico Buarque era comunista, Gal e Bethânia, sapatonas. Papo bobo, não tinham sensibilidade para entender as metáforas das canções, não sabiam nem o que era metáfora. Uma vez, lhe disseram que Caetano beijava boca de homem. Imediatamente Busca-Pé respondeu que aquilo era quebra de tabu. Um dos cocotas revidou, na mais pura picardia, afirmando que tabu era pau no cu. \***enunciado 20** (LINS, 2002, p. 90)

E será nessa ambiguidade \***enunciado 20** que a memória coletiva se articulará, contando as histórias dos três malandros míticos, bandidos de alta periculosidade – Inferninho, integrante do Trio Ternura, ainda algo inocente em face do que viria depois; Pardalzinho, criado no conjunto, se tornou o bandido mais amado da favela, ao mesmo tempo que estabelece a integração entre grupos antagônicos (os bichos-soltos, bandidos, e os cocotas, garotos de baile e da contracultura nos anos 1970), realçando a ambiguidade, é amigo inseparável de Inho; por fim, Miúdo, antigo Inho (apelido que muda por vontade sua), que, como Pardalzinho, se cria na Cidade de Deus e começa a aprender a malandragem, em idade pueril, olhando Inferninho e outros agirem. Miúdo fecha o ciclo, se tornando um bandido implacável e cruel, mortal, protagonista de uma guerra de proporções impressionantes contra o antigamente pacato morador do conjunto, Zé Bonito, e Sandro Cenoura, seu rival no tráfico de drogas.

A tônica é um presente contínuo e fugaz, embora o romance se estruture em três memórias delimitadas e espaços físicos específicos. Insistiremos na imagem do mosaico, porque há um esforço considerável, por parte de um narrador difuso, em articular aquelas vidas breves num todo. Não se tratam de histórias fragmentadas, mesmo quando se assemelham a pequenos contos internos ao romance, elas se entremeiam, se sobrepõem, se reforçam e se esclarecem. Daí as formações discursivas do espaço e daquele tipo de vida, bem como discursos já bastante instituídos.

Com base nos exemplos dados, pela história e pela temporalidade, principalmente em *Cidade de Deus*, mas também em *A República das Milícias*, fica perceptível que as formações discursivas e os discursos, para além de atravessar décadas de história, estão intimamente ligados. Isso mostra como a percepção de discursos e de formações discursivas do passado ainda paira com vigor nas discussões e parâmetros modernos. Por essa razão, recai sobre os

ombros de estudiosos(as) das ciências humanas e mesmo outros(as), a responsabilidade de analisar as condições em que vive o homem contemporâneo.

Em um plano mais sociológico e em uma abordagem mais universal, a questão da violência, para Odalia (2004, p. 23) é “o ato violento não traz em si uma etiqueta de identificação”, está vinculada à ideia de despojamento. Toda vez que sentirmos que fomos despojados de alguma coisa, que algo nos foi negado, estamos diante de uma situação de violência. Fundamentando-se nesses elementos, ele relaciona a violência a uma forma de privação: “a ideia de privação parece-me, portanto, permitir descobrir a violência onde ela estiver, por mais camuflada que esteja sob montanhas de preconceitos, de costumes ou tradições, de leis e legalismos” (ODALIA, 2004, p. 86).

Podemos observar no posicionamento de Odalia (2004) uma tentativa de apreender o sentido da violência sob o ponto de vista de quem é atingido por ela, melhor dizendo, da vítima. Nessa linha de pensamento, podemos perceber faces diferentes de um mesmo tema. Há uma violência explícita, facilmente identificável por causar danos físicos e outra embutida ou dissimulada relacionada com a transgressão de normas. A dificuldade em identificar o ato violento, faz com que Michaud (2001) opte por fazer uma descrição dos sentidos de violência, buscando na etimologia polissêmica da palavra fundamentos para o seu significado:

“Violência” vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter bravo, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência, ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e, portanto, a potência, o valor, a força vital. A passagem do latim para o grego confirma este núcleo de significação. Ao *vis* latino corresponde o *is* homérico (*iS*) que significa músculo, ou ainda força, vigor e se vincula a *bia* (*Bia*) que quer dizer a força vital, a força do corpo, o vigor e, conseqüentemente, o emprego da força, a violência, o que coage e faz violência. Os especialistas ligam tais termos ao sânscrito *j(i) ya* que significa predominância, potência, dominação que prevalece. (MICHAUD, 2001, p. 8)

Com relação aos usos correntes, Michaud esclarece que a ideia de força representa o núcleo central da significação da palavra violência. Ele enfatiza isso ao dizer que “a violência é, antes de tudo, uma questão de agressões e de maus tratos”, diz ainda que as formas de violência variam de acordo com as espécies de normas e de conjunturas. Dando prosseguimento ao estudo da palavra violência, o autor recorre ao direito que, em sua opinião, faz definições específicas do termo. Tanto o direito civil quanto o direito penal fazem uma abordagem estrita do termo, levando em consideração dois aspectos:

Um elemento de força física identificável com seus efeitos, e um outro mais imaterial, de transgressão, vinculado ao dano a uma ordem normativa. Como dano físico, a violência é facilmente identificável; como violação de normas, quase qualquer coisa pode ser considerada uma violência (MICHAUD, 2001, p. 10)

Segundo Odalia (2004, p. 23-24), a dificuldade está em compreender de imediato o caráter da violência, uma vez que “o ato violento não traz em si uma etiqueta de identificação”. Costumes, tradições, leis implícitas ou explícitas interferem na avaliação. A manifestação da violência pode acontecer em graus diferenciados desde o ato explícito (violência visível) ao ato implícito que pode se caracterizar pela “fixação de regras e normas de conduta que amesquinham e diminuem o homem, sem que ele disso tenha consciência”. É por essa razão que “a prática violenta na vida social do homem só é parcialmente desvendada”. Por isso, ela é manipulada como uma prática de dominação entre desiguais”. Desse modo, ele identifica a desigualdade como um dos elementos desencadeadores da violência, ponto de grande referencialidade tanto em *Cidade de Deus* quanto em *A República das Milícias*, por isso a importância de uma visão também sociológica sobre essas questões.

Entra em ação, nessas duas obras, a desigualdade entre os bairros mais nobres do Rio, as pessoas mais ricas e as mais pobres, o grau de escolarização entre elas, o contato precoce e constante com a violência, a prostituição, a criminalidade e a diferença entre as condições que seus moradores têm. Tudo isso serve como pano de fundo para uma desproporção que coloca os menos favorecidos sempre às margens da sociedade e, em razão disso, são constantemente vistos como sujeitos, muitas vezes, envolvidos com a criminalidade. O que se sabe, na prática, não condizer com a realidade.

É nesta perspectiva que podemos situar uma das faces da adesão ao crime retratada em *Cidade de Deus*, e também em *A República das Milícias*, em que o ingresso constante de jovens na bandidagem aparece como forma de obtenção do êxtase e vertigem pela possível sobrevivência a cada confronto, apesar da alta probabilidade do desfecho trágico. Já que são rotulados, muitos não veem problema em se envolver com o crime, até porque é o que lhes parece a melhor saída, não querem ser “otários”. O que se explica pela existência de seres mais inteligentes e espertos que outros.

Dessa forma, o jogo de poder estabelece o confronto entre fortes e fracos, com desvantagem para os segundos, seria uma outra forma de enxergar a questão do poder em Foucault. Esse modo de explicar a ordem social corresponde a uma formação ideológica que deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um

conjunto de representações de certos valores que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo e de si mesma.

Diante dos expostos, pode-se perceber que a ação das forças repressivas não se restringe apenas à atuação da polícia ou do exército. Esta ação se mantém também na difusão e conservação de ideias que tenham como objetivo manter a hegemonia da classe dominante. É assim que, fazendo uso da opressão e da repressão, a violência vai se infiltrando em todos os setores da vida cotidiana, deixando sinais de sua transgressora passagem. O medo, a ansiedade, a insegurança, a frustração constituem marcas que atingem de forma mais gritante os habitantes do meio urbano. Pesquisas realizadas no campo da psicologia revelam que estas sensações são decorrentes da comprovação do sentimento de impotência diante da impossibilidade de concretizar aspirações. “Desejo” e “poder” são elementos significativos que interferem no comportamento das pessoas. A convivência harmoniosa dos dois faz nascer a esperança de um dia poder concretizar o desejo que orienta a ação humana, logo, o desejo de realização, unido à possibilidade de concretização, sustenta a esperança e o otimismo.

Há diálogo entre muitos dos pontos apresentados em *Cidade de Deus* e em *A República das Milícias*, como se pode ver nas descrições (abaixo) que coisificam a postura de uma polícia que funciona como grupo de extermínio, como uma representante caricata da violência.

Um traficante que atuava na Cidade de Deus contou a uma pesquisadora: “Tinha arma pra caramba pra gente tirar daqui, dono de boca para a gente tirar, maior loucura! [...] Sabe como é que é, polícia é bandido, bandido é polícia, é assim. Como eles têm nossa informação daqui para lá, nós temos de lá para cá também. Aí, nós batemos um rádio para a arregadeira [policiais corruptos], mandamos ir no comandante para ver se ia ter papo. Aí o comandante falou: ‘Você está maluco? Agora não tem mais nada, não tem negociação. A polícia vai ficar. Pode falar para eles!’ De tarde, foi uma loucura, atravessando daqui para a Penha de moto roubada, casaca, fuzil, pistola pra caralho voando na Linha Amarela. (MANSO, 2020, p. 252)

O sargento entrou no quintal para recolher os objetos roubados. O sorriso do detetive machucou os bichos-soltos. — Agora vão andando um do lado do outro com as mãos na cabeça — ordenou o policial. — Mas... — Mas é o caralho, rapá! Os bandidos seguiram a ordem de Belzebu. Novamente o policial e o sargento entreolharam-se. Combinaram tudo ali sem fazer uso de palavra. O primeiro tiro da pistola calibre 45 do sargento atravessou a mão esquerda de Pelé e alojou-se em sua nuca. A rajada da metralhadora de Belzebu rasgou o corpo de Pará. Um pequeno grupo de pessoas tentou socorrê-los, porém Belzebu proibiu com outra rajada de metralhadora, desta vez para o alto. Aproximou-se dos corpos e desfechou os tiros de misericórdia.  
\*enunciado 21 (LINS, 2002, p. 90)

Nesse intercambiamento, ao partir para tal comparação **\*enunciado 21**: entre o universo real e o ficcional, nota-se a interferência da ação humana, sempre presente e normalmente desastrosa. É o homem que, com sua capacidade de criar e exterminar, não mede esforços para diversificar seus métodos de dominação. Nesse contexto, “em matéria de violência, a

humanidade complica, inventa, acrescenta e refina: transgride com furiosa inventividade” (MICHAUD, 2001, p. 77). Foi com essa força inovadora que a violência se instalou no período da ditadura militar de forma poderosa, tomando decisões capazes de destruir vidas e calar gerações.

Ou seja, a violência e os seus desdobramentos não estão apenas no espaço e plano das periferias do Rio de Janeiro. Outras instâncias, inclusive as que representam o poder público e a lei, não só no período ditatorial brasileiro, envolvem-se com essa forma de dominação dos corpos e de aplicação das várias formas de violência para controle e disseminação de um discurso, é verdade falso, de estabelecimento de ordem social.

Na verdade, a passagem de uma criminalidade de sangue para uma criminalidade de fraude faz parte de todo um mecanismo complexo, onde figuram o desenvolvimento da produção, o aumento das riquezas, uma valorização jurídica e moral maior das relações de propriedade, métodos de vigilância mais rigorosos, um policiamento mais estreito da população, técnicas mais bem ajustadas de descoberta, de captura, de informação: o deslocamento das práticas ilegais é correlato de uma extensão e de um afinamento das práticas punitivas. (FOUCAULT, 2000, p. 98)

Por essas razões, em que a ação do homem desestrutura a ordem social, ainda que busque estabelecê-la, Foucault apresenta, em *Vigiar e Punir*, a ideia de formas diferentes de controle e de punição. O autor fala sobre uma disfunção do poder que provém de um excesso central, o que ele denomina como “superpoder” (FOUCAULT, 2000, p. 80).

No plano ficcional de *Cidade de Deus* e no realístico de *A República das Milícias*, exhibe-se uma arbitrariedade que está entrelaçada entre os agentes do governo, por vezes criminosos, e os agentes da própria criminalidade, o que denota o porquê do exercício de um poder muito rigoroso, que, sem controle, estabelece seus mandos e desmandos. O cenário que se vê, portanto, nos recortes ficcional e real, a partir de Paulo Lins e Paes Manso, é bastante sensível/delicado, formam-se, assim, modos políticos em relação às ilegalidades e às formas de violência.

É como se para a sociedade brasileira, por conta dos inúmeros problemas nas periferias, esses paradoxos de aplicação da lei (ilegítima) e do poder punitivo fossem necessários. Logo, fica difícil distinguir aquilo que é jurídico e aquilo que não é, como diz Lins em uma entrevista a alunos da Faculdade Cásper Líbero em 2020: “A polícia no Brasil é assassina, a polícia do Brasil não presta”. Esse dito (atrelado a vários outros discursos) demarca a posição de um sujeito que é autor e pesquisador, mas que, antes disso, foi morador. Emite-se, então, um parecer sobre a realidade da vida na periferia sob a vigilância da polícia.

É notório tanto em *Cidade de Deus* quanto em *A República das Milícias* que a polícia, enquanto instituição que representa a força da lei e uma possível segurança para o povo, desenvolve arbitrariamente suas funções. O fragmento que segue serve de arquivo desse tipo de arbitrariedade. Nele, há a descrição da vida “desgraçada” de um policial que, como tantos outros (mesmo sendo um aplicador da lei, da ordem e da segurança), enveredou pelo mundo da ilegalidade.

[...] O filho morreu de tuberculose. Parou numa tendinha e pediu um traçado. Saiu sem pagar. Aquele tenente que o colocou na Polícia Militar sempre lhe pedia favores, matar esse ou aquele, um dia o mandaria para os quintos dos infernos. Atravessou outra praça. A mulher o traiu. Outra tendinha. Entornou mais um traçado. A maior cicatriz de seu corpo fora feita pelo padrasto, que lhe roubou a mãe e o fez sair da escola para poder ficar no batente o dia todo. Mais uma tendinha, onde bebeu outro traçado. A seca no sertão cearense descoloriu os mais profundos desejos de sua vida jovem em pleno voo. [...] \***enunciado 22** (LINS, 2002, p. 109)

Com base na descrição detalhada e lenta (escancarada pelos sinais de pontuação, que são muitos) \***enunciado 22**, é interessante observar como um sujeito inserido nesse cenário de violência e corrupção segue os mandos e desmandos de outro, posto em nível superior a ele, subordinado. É a verificação da aplicação de um poder que não corresponde com o esperado, com o legislado. Soma-se a isso a ambiguidade das personagens, ponto forte na estrutura do romance. Os agentes da violência são igualmente vítimas dela, haja vista o que se passa na vida de bandidos da favela e policiais. É nessa interioridade e exterioridade das personagens que se praticam os atos de violência com frieza, enquanto reflete-se também sobre as vezes em que tais figuras foram vítimas. Desse modo, apresenta-se uma das singularidades do romance no que se refere à violência.

Cenas desse tipo são bastante comuns também em *A República das Milícias*, em que Bruno Paes Manso, ao entrevistar figuras do meio violento, traz a historicidade das comunidades cariocas por essa ótica da violência já banalizada.

[...] Enquanto Lobo e o amigo aguardavam na fila, dois jovens pediram seus lanches com suco e se recusaram a pagar pelo refresco. Como o vendedor insistiu na cobrança, eles jogaram uma moeda de cinquenta centavos na cara dele e foram embora dando risada. “Vamos lá que eu vou enquadrar os moleques”, o colega policial disse a Lobo. “Calma aí, não vai matar os moleques”, Lobo tentou ponderar. “Fica tranquilo, só vou dar uns tapas na cara, uns esculachos.” Os dois voltaram para o carro e foram atrás dos garotos. O policial já desceu atirando. “Agora vocês não humilham mais um trabalhador”, disse enquanto os executava. (MANSO, 2020, p. 21)

Na ocorrência acima, observa-se a postura de um policial, “o amigo”, junto a um miliciano, “Lobo”. Os homicídios, nesse tipo de contexto, funcionam como uma espécie de instrumento para controlar os comportamentos desviantes na favela. Isso “soa” como uma

justificativa para um ato tão irregular. Portanto, é algo que já faz parte da cultura da periferia, logicamente não em todos os casos (nem pela percepção de todas as pessoas), como se pode verificar em “Normalmente, só morria quem devia e usava drogas” (MANSO, 2020, p. 21), fala de Lobo um pouco anterior ao fragmento destacado.

A ilusão de que as mortes são previsíveis e de que só morre quem desrespeita as regras é uma crença comum entre moradores de bairros onde atuam grupos de extermínio e que eu entrevisto faz alguns anos. Como se tais ações fossem um dispositivo para garantir a preservação das regras locais. Os roubos, estes sim, seriam ações intoleráveis e covardes. Por serem imprevisíveis e atingirem vítimas escolhidas aleatoriamente, causariam medo e repulsa nos moradores. Seriam repudiados e associados a valores negativos por causar imprevisibilidade e desordem. Já os matadores ganhariam aplausos ao resgatar a ordem usando violência contra os violadores das normas locais. (MANSO, 2020, p. 20)

Nessa linha, ainda como elo entre o que diz Paulo Lins: “A polícia no Brasil é assassina, a polícia do Brasil não presta” e o que acontece na vida real, além do cotejo entre *Cidade de Deus* e *A República das Milícias*, Bruno Paes Manso nos serve como sujeito-testemunha, como sujeito-repórter/pesquisador e até como um possível sujeito-antropólogo, porque se coloca na 1ª pessoa do discurso para enunciar, além, claro, da interlocução constante com seus entrevistados. Evidencia-se, pois, uma condição histórica e social de dimensões nitidamente marcadas, fatos que interessam aos estudos do discurso por apresentarem tamanha complexidade e por estarem imbrincados com a história da cidade do Rio.

Foucault (2004) propõe que um discurso não está sozinho na história e que segue, necessariamente, certa regularidade de relações já postas pelos saberes e pelas instituições já estabelecidas, que lhe dão uma determinada positividade. Essa positividade desempenha o papel de um *a priori* histórico, fator presente no aporte literário de *Cidade de Deus* e no investigativo/jornalístico de *A República das Milícias*, por isso o cotejo. Essa regularidade, por sua vez, é feita por regras. As chamamos de regras de formação, pois são as orientações que os enunciados se enquadram para pertencer a uma dada formação discursiva (e ao discurso, conseqüentemente). A análise do discurso foucaultiana trata o discurso sempre sob uma prática discursiva, sempre em sua realidade, no fato dos enunciados ditos, não na possibilidade ou ideia abstrata de um enunciado se realizar. Em razão disso, nesta dissertação, em consonância com Foucault, compreendemos a obra literária *Cidade de Deus* como um acontecimento discursivo, bem como outras que também nos pareceram seguir essa orientação, como é o caso, neste tópico, de *A República das Milícias*.

Vale pensar se a própria existência de *A República das Milícias* deriva, de certa forma, do acontecimento discursivo *Cidade de Deus*, porque Manso faz um resgate histórico-social de

como se deu a formação de quadrilhas de criminosos na cidade, ainda nos anos de 1950 e nas décadas seguintes, com a atividade do jogo do bicho e, mais atualmente, o funcionamento das milícias que operam lá. Lins percorre caminho semelhante, inclusive as décadas são as mesmas, por isso, em certos momentos das duas obras, as personagens e os espaços, sobretudo *Cidade de Deus*, cruzam-se. *A República das Milícias* como uma manifestação de um gênero jornalístico mais aprofundado, como num jornalismo literário<sup>13</sup> de que fala Pena (2006), contrapondo-se a abordagens sensacionalistas que simplificam toda uma problemática a enunciados do tipo “bandido bom é bandido morto”, demonstra um outro estágio do jornalismo policial (mais crítico, plural, aprofundado, menos sensacionalista). É como se o romance *Cidade de Deus* contribuísse na rede discursiva para iluminar essa realidade com outros olhares, como o faz pelo viés da reportagem, em *A República das Milícias*, Bruno Paes Manso.

Logo, para além de uma comparação pura e simples entre as duas obras, tem-se aí uma relação de saber e poder que atravessa as formações discursivas da literatura e do jornalismo. Assim, pode-se afirmar que *Cidade de Deus* e *A República das Milícias* são uma mescla de Jornalismo, Literatura e História, ambos com princípios morais e funcionando como reveladores de realidades cruéis. Dessa combinação, desvela-se aquilo que é ocultado, o pressuposto, apresenta-se uma visão pessoal, a autoria no que tange a realidade dos corpos periféricos.

Esse aspecto só é possível pelas ideias do sujeito da vivência. É a experiência de Paulo Lins, num determinado território geográfico e histórico, que o aproxima do jornalismo. A ficção, sem ter o compromisso com a fidelidade factual, ilumina um estado de coisas que torna possível a emergência de discursos jornalísticos e documentais, de modo a abordar outros lados da violência.

### **3.4. A descrição da violência, por meio das formações discursivas, em *Cidade de Deus***

Ao partirmos para uma consideração mais geral, agora tendo como base a violência e os seus desdobramentos, vista aqui pela ótica da formação discursiva, é possível identificar certas regularidades na construção da obra *Cidade de Deus*.

---

<sup>13</sup> Não se trata apenas de fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia literária em um livro-reportagem. O conceito é muito mais amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide<sup>6</sup>, evitar os definidores primários<sup>7</sup> e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embulhar o peixe na feira. (PENA, 2006, p. 6)

A colocação da língua em funcionamento, em um ato de enunciação, na literatura, implica a inserção do sujeito no contexto do universo discursivo, o que lhe confere a possibilidade de se manifestar, por meio de um aparelho de funções, que se coloca a sua disposição no atendimento a suas escolhas enunciativas. Paulo Lins, ao escrever *Cidade de Deus*, utiliza de suas possibilidades (lexicais) de autor, graduado em Letras pela UFRJ, e de morador da favela Cidade de Deus. Ao se apropriar da língua – nessas duas dimensões lexicais – e da linguagem literária, o autor se posiciona no ato interacional de acordo com propósitos comunicativos, lançando mão de recursos expressivos que atendam às suas intenções persuasivas.

Assim, justificam-se as preferências por um determinado tipo de frase (as de violência bruta), por estratégias específicas (que não assumem posições políticas e filosóficas), pela seleção vocabular ou pela construção de imagens (com base no que se tem de social e periférico), fatos muito recorrentes a todos os capítulos (três) em *Cidade de Deus*. Ainda nesse sentido, mais uma vez a ambiguidade das personagens possui papel determinante, pois ora são retratadas cometendo atos brutais, ora têm de lidar com sentimento de culpa, memórias tristes de outros atos de violência, etc. É aparelhada nessas condições que a língua, e a violência a partir dela, converte-se em discurso e os sentidos são construídos. Na intimidade desse processo, a palavra assume sua força semântica, se converte em enunciado e passa a refletir as marcas da subjetividade dos envolvidos na situação narrativa.

No tocante à formação discursiva da violência, iremos observar, na singularização de algumas personagens, a intenção (e até a não intenção) de manter uma imagem condizente com a situação de perigo vivida na periferia. Para tanto, a instalação da subjetividade da personagem, nos excertos trabalhados, dar-se-á sempre de modo ímpar.

Embora seja dotado de papel social com valor de verdade, o romance *Cidade de Deus* não deixa de ser um texto literário, muito pelo contrário, sua formação discursiva aponta para diferentes e constantes possibilidades do tipo, com as quais esta análise, com base nos exemplos escolhidos, registra. Está posto, portanto, pelo viés da formação discursiva e do discurso, que os rumos que a violência percorre ao longo do romance estão entremeados por condicionantes sociohistóricas. Na prática, há diálogo com a formação da favela Cidade de Deus (desde meados dos anos 60), onde houve, década após década, um crescimento da criminalidade, a criação de relações com as milícias, a falta de acesso à educação de qualidade, a segregação em relação

aos bairros mais nobres e, ainda, altos índices de violência, sem contar a falta de assistência do poder público.

Em busca das regularidades mencionadas no início deste tópico, cabe à menção a todo universo discursivo como uma unidade mais ou menos homogênea que vai dando sentido ao texto, denotando, assim, elementos internos e externos a ele. A prática da violência já é algo perpetrado na sociedade brasileira, a qual é legitimada pelo(s) discurso(s), sobretudo entre as classes mais pobres. Dá para dizer que em *Cidade de Deus* fala-se em violência sempre alicerçado a partir de uma formação discursiva de bases bem estruturadas, a da violência e a da vivência, não à toa Alba Zaluar escolheu Paulo Lins, transformado em estudante e pesquisador (assumindo não a posição do criminoso, nem a do trabalhador, mas uma terceira, como já visto), por saber que era morador de favela e estudante de uma universidade pública renomada.

Está certo que a companhia dos amigos do colégio era muito satisfatória, mas quando estava na companhia dos cocotas da favela também se sentia à vontade, ria-se gostoso das besteiras faladas, gostava de se encafiar no mato para fumar maconha com eles. E o baile? O baile era divertido: todo mundo de calça abaixo da cintura, camisa Hang Ten, dançando e mascando chiclete. O pessoal da escola não entendia por que Busca-Pé tatuou o corpo e parafinou o cabelo. \***enunciado 23** (LINS, 2002, p. 109)

No recorte acima \***enunciado 23**, verifica-se a terceira posição-sujeito de Busca-Pé, nesse outro lugar, o colégio, como ocorreu com Paulo Lins, porém, na universidade, em que ambos não eram nem “malandro”, nem “otário”, isto é, abertura para mais uma formação discursiva.

Vale lembrar que, para Foucault (2004), as formações discursivas assumem caráter de descontinuidade, são pautadas por essa descontinuidade, e, conseqüentemente, os enunciados são sempre constituídos por formações discursivas.

*Cidade de Deus* e *A República das Milícias*, como já colocado, constituem historicidade e trazem modos de enunciação. E ainda que Foucault (2004) não se preocupasse com escolhas estratégicas e conceitos, além desses modos de enunciar e os objetos em si, ele tinha interesse pela formação discursiva. Isto é, como essas regras possibilitaram a existência de tais regularidades. Se está posta para o filósofo a noção de formação discursiva, vista como uma regularidade entre os enunciados, é ela que permite com que se defina um sistema de dispersão, o qual se agrupa e se separa sob o mesmo conjunto de regras em um dado momento em um dado local.

*Cidade de Deus* traz, em vários momentos, as noções de “rico”, “pobre”, “marginal”, “bandido”, “poder”, “corrupção”, “prostituição” etc., que são relativizadas. O sentido que se

atribui a cada uma destas categorias é condicionado pelo lugar de fala ocupado pela personagem que enuncia ou pelo narrador com seu olhar em 3ª pessoa, onisciente, ou seja, que tem total conhecimento sobre os fatos e personagens. É o ponto de vista do enunciador que dá sentido ao dito, ora como personagem, ora como narrador. O livro, quase que em sua totalidade, trabalha com idas e vindas entre a alternância destas vozes.

A possibilidade de sujeitos falantes, tomados em uma conjuntura histórica determinada, como é o caso da obra, poderem concordar ou se afrontar sobre o sentido das palavras é explicado pelo conceito de Formação Discursiva (FD). Para Foucault,

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva” [...] (FOUCAULT, 2004, p. 43)

Por exemplo, “Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” \***enunciado 24** (LINS, 2002, p. 15), enxerga-se ao menos duas FDs em cena, aquela que caracteriza o discurso da periferia, do favelado (morador), e a outra, que corresponde ao discurso da classe média e da elite (distantes dessa realidade). Essas duas FDs se constituem uma em relação a outra, ou seja, no interdiscurso.

Em Carvalho (2008), para delimitar a questão do interdiscurso e do intradiscurso, mesmo que preliminarmente, é preciso retornar a problemática dos lugares do sujeito do discurso e do sujeito falante, que remete à última característica do enunciado na proposta foucaultiana: a diferença entre o enunciado e a enunciação. Foucault diz que a “enunciação é um acontecimento que não se repete, tem uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir” (FOUCAULT, 2004, p. 114). O enunciado, ao contrário, pode se repetir. Por exemplo, uma frase pronunciada por duas pessoas em circunstâncias distintas pode se organizar em apenas um enunciado, desde que venha de dentro de uma mesma posição-sujeito.

Carvalho (2008) coloca que a formulação, segundo Courtine (1981), existe no tempo curto de uma enunciação. O enunciado, ao contrário, carrega em si o saber próprio de uma formação discursiva, e existe no tempo longo de uma memória. Essa diferença entre o enunciado e a enunciação se relaciona com as noções de interdiscurso e intradiscurso, trabalhadas por Courtine (1981). O interdiscurso, como instância de constituição do enunciado, é o que regula o deslocamento das fronteiras entre as formações discursivas, já que constitui o domínio de saber dessa FD. O intradiscurso é o espaço no qual o desnivelamento interdiscursivo

é linearizado por um sujeito que enuncia. Assim, toda produção discursiva faz com que circulem formulações anteriores. O campo do interdiscurso é o da memória, da alteridade, o do intradiscurso é o da formulação.

A questão do discurso, como apontada em Carvalho (2008) a partir de Courtine, dá-se na relação do enunciado com a formulação, ou seja, do lugar vertical em que se elabora o saber de uma formação discursiva com a dimensão horizontal, em que os objetos desse saber são atualizados, linearizam-se e se tornam objetos de enunciação.

A relação entre enunciado e enunciação traz para os estudos do discurso a dicotomia entre unidade e diversidade, coerência e dispersão, repetição e variação. Dessa relação, constitui-se um domínio de saber que daria os limites de uma determinada formação discursiva, contudo Courtine (1981) alerta-nos que esse fechamento é profundamente instável, já que a contradição é constitutiva das formações discursivas. Uma determinada formação discursiva sempre se relaciona com seu outro, seja para negá-lo ou mesmo para incorporá-lo no equívoco da língua. (CARVALHO, 2008, p. 25)

Portanto, ao se recortarem as formações discursivas, por meio dos discursos em *Cidade de Deus*, é possível apontar que há momentos, como no último fragmento em destaque: “Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.” **\*enunciado 24 (repetição)** (LINS, 2002, p. 15), que as diferenças entre as FDs são maximizadas e outras em que elas são minimizadas. Para deixar mais claro, visualiza-se o traço semântico de “favela”, lugar onde os pobres vivem, local sem saneamento básico e sem, para quem vê de fora, muitas regras de conduta, isto é, sem ordenamento social. Já para o sujeito que vive lá (há exceções – assim como no exemplo anterior) é um local de origem, de cultura, de identidade, sendo visto, de algumas formas, como algo positivo. Segue-se com *neofavela*, que dialoga com a ideia de favela previamente estabelecida, daí um interdiscurso, por isso o prefixo *neo*, que indica o *novo*. Somado a isso, em sequência, há o uso das palavras compostas, criadas, respectivamente, por neologismo (criação de novo verbete) e paronomásia (palavras semelhantes em relação ao som e escrita, mas de sentidos diferentes), *becos-bocas*, *sinistros-silêncios*, *gritos-desesperos*, que podem ser transpostas, mais presas ao sentido literal/de origem e na devida ordem, como: vielas e pontos de venda de droga(s); silêncio que se deve manter/perpetuar por ordem que vem de cima; e gritos de misericórdia/de dor/ de raiva/de desespero.

Como se pode notar, a formação discursiva instaura a possibilidade de que o discurso é uma prática social, uma prática de linguagem. É interessante reconhecer que o aspecto da segregação, materializada no acesso ou interdição ao espaço urbano (favela), também é

contextualizado no excerto em análise. Apesar de a favela ser tomada como um lugar de moradia e de respeito (por parte daqueles que vivem nela), onde pessoas de diferentes origens e realidades se encontram, o acesso que ricos e pobres têm ao local não se dá da mesma maneira, porque o sujeito pobre, vive e dificilmente sai de lá, já o acesso do sujeito rico e de boa parte da classe média, é dado pelos noticiários ou no contato com seus funcionários que, de modo geral, vêm dessa realidade.

Um outro exemplo que denota essa desigualdade entre ricos e pobres pode ser visto em:

Montou na bicicleta, inclinou o tronco para o guidom, largou-se morrinho abaixo. A uma certa distância apertou o freio de trás, colocou um dos pés no chão e rodopiou a bicicleta. Os amigos aplaudiram e gritaram:

— Maneiro, maneiro!

Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto, nariz ensanguentado, corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso... **\*enunciado 25** (LINS, 2002, p. 19)

No **\*enunciado 25**, há uma descrição divertida de como os jovens estão empolgados com as façanhas de seu amigo (bastante habilidoso com uma bicicleta), ainda que o desfecho, para ele, não seja dos melhores, pois se machuca inteiro. Entretanto, o que chama atenção no texto não é a brincadeira e as feridas decorrentes dela, é o que aparece no fim da narração, momento em que o narrador assume a 1ª pessoa do discurso e diz: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...”. Toda a brincadeira e diversão cedem lugar ao universo da violência, da criminalidade. O narrador incorpora o discurso que permeia quase toda obra, o da violência constante, da não paz, do não sossego, o da crueza de uma vida sem muitos momentos de alegria. É como se essa alegria fosse apenas um suspiro, um instante que logo acaba e que é preenchido pela formação discursiva da violência local.

Apresenta-se nessa formação discursiva, também, a questão de uma poética da infância e adolescência roubadas. O narrador descreve a situação, mas logo muda o foco para o crime. É como se essas formações discursivas (a da poética popular e a da violência) convivessem nesse enunciado, divididas entre os dois mundos. Daí uma das singularidades do livro, o valor poético e literário e o de registro cru da criminalidade e da violência.

Lins, em entrevista (Anexo C), fala sobre essa poeticidade em sua formação de escritor:

PL: [...] Consigo separar, compartimentar. Ou seja, na escrita literária só penso com palavras. As imagens são, de preferência, poéticas. Nasci poeta, comecei a fazer poemas aos 6 anos de idade, sem saber ainda escrever. Eu ditava, então, os versos para minha mãe. Portanto, a força de meu universo imagístico vem das palavras. Quando

escrevo não me ocorrem imagens de cinema. Há, todavia, narrativas que são por si próprias inevitavelmente fílmicas. Paciência.  
(Entrevista com Paulo Lins concedida ao Jornal do Commercio em 29 de dezembro de 2005)

Dessa forma, fica evidente uma distribuição desigual das práticas sociais, o mesmo acontece com os discursos. Em *A ordem do discurso*, Foucault (1970) já apontava para os mecanismos de restrições com base em formas de controle, segundo os quais não se permite que todo mundo tenha acesso a todos os discursos, isto é, na passagem em questão, isso se dá para apenas para os sujeitos viventes da favela, para os outros, não. Por essa razão, o narrador coloca a ideia de [...] “vim aqui por isso”, porque estrutura, mais uma vez, aquilo que vigora naquele contexto – criminalidade e violência. Sendo assim, em consonância com Foucault, tem-se:

“Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente, nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis”. (FOUCAULT, 2004, p. 37)

Vale ressaltar a dinâmica ambígua de medo, separação e intimidade que baliza as relações entre aqueles que moram na favela e aqueles que vivem nos bairros próximos/os que estão fora desse contexto. Por vezes, estas relações de convivência são pacíficas, em outras, assemelham-se a pequenas guerras, em que um grupo disputa a soberania com o outro.

No exemplo abaixo selecionado, com vistas discursivas, a posição de morador da favela e de um policial (também pobre), ora funciona de um jeito, ora de outro, podendo conferir poder ao personagem ou enfraquecê-lo na disputa que se trava, a depender da perspectiva. É o morador da favela que tem em suas mãos, ou melhor – ombros – o peso de sofrer com o preconceito enraizado, portanto, o policial fala como bem entende, como aparece no enunciado:

“Belzebu argumentava, ainda transmitindo tensão, que não sabia quem era quem ali e que por isso não iria chegar devagar: — Se eu chegar igual moça, nego deita e rola, tá sabendo? Todo mundo aqui tem cara de bandido, quase não tem branco, nesta terra só tem crioulo mal-encarado. Não vou dar sopa mermo!”  
\***enunciado 26** (LINS, 2002, p. 34)

Belzebu, o policial, é extremamente violento, preconceituoso e vil, o que se confirma pelos seus dizeres carregados de uma formação discursiva impregnada de outros discursos, os de uma sociedade cheia de suposições cruéis acerca do outro, sendo esse outro o morador da favela, o negro. Por isso ele diz, com ênfase, que “Todo mundo aqui tem cara de bandido, quase não tem branco, [...] só tem crioulo mal-encarado”. Tal retaliação coloca todos os moradores como criminosos, conotação bastante reducionista, uma vez que a maioria dos residentes não o é. Um outro fator, é que o agente público atrela à cor, uma condição de não criminalidade, ou

seja, se for branco, não é criminoso, o que, notadamente se sabe, ser apenas uma falácia, mais um entre tantos discursos sobre a falsa hegemonia europeia, a conhecida visão, inclusive pela história, eurocêntrica.

Paulo Lins (ANEXO C), fala sobre essa visão que prejudica e afeta diretamente o morador da favela:

PL: Não se pode perder de vista o fato de que entre os 250 mil habitantes da Cidade de Deus, para ficarmos no cenário do livro, apenas uma centena de pessoas está diretamente envolvida com a criminalidade. Os bandidos se diluem na massa, mudam de esconderijos continuamente, só se movem pela madrugada, tornam-se invisíveis. Nem por isso, contudo, a influência deles deixa de ser muito forte e perigosa na comunidade porque estão superarmados.  
(Entrevista com Paulo Lins concedida ao Jornal do Commercio em 29 de dezembro de 2005)

É factível realizar um cotejo, por meio da perspectiva do território, como fala Paulo Lins acima sobre Cidade de Deus (favela e também romance), com o “panóptico” de Jeremy Bentham apresentado por Foucault (2000). A estrutura do panóptico nasce como uma arquitetura de maximização da eficiência do poder, visto que que rege a economia de energia, de recursos humanos, além de aumentar as possibilidades de saber sobre os indivíduos vigiados. O panóptico individualiza, faz com que uma massa amorfa se transforme em um grupo ordenado, separado, constantemente inspecionado/vigiado. A total vigilância, sempre eficiente e constante, é um requisito básico à total disciplina, ao total assujeitamento e à possíveis construções de condutas. Tais marcas panópticas se assemelhem com os discursos sobre o território da favela, que carrega sujeitos invisíveis aos olhos do Estado (que continua a exercer poder, indiscutivelmente), da sociedade civil e até da mídia, ou que quando são vistos, acabam por ter rotulações pejorativas que, em muitos casos, não condizem com a realidade. Um outro aspecto panóptico é o fato de haver uma estrutura que precisa ser respeitada dentro da periferia, ainda que não seja regulamentada por lei, dito de outra forma, é o poder do vigia que se institui com ou sem a sua presença, já na favela, pelas “mãos” do mundo do crime, em que incidem: violência, tráfico, milícias, corrupção, abuso de poder etc, formas de poder e de inspeção permanente.

Com efeito, a noção de formação discursiva anteriormente referida também autoriza a relação parafrástica de substituição. Determinadas expressões, que no dia a dia não são usadas como equivalentes, são tomadas como sinônimas dentro de uma mesma formação discursiva. Fica evidente, portanto, que certas equivalências só valem no interior de uma mesma formação discursiva, como apresentado em diversas partes de *Cidade de Deus*. Exemplificando, não é em

qualquer discurso que bandido é igual a negro, ou que ser branco é sinônimo de ser honesto e cidadão de bem, como sugerido no recorte que apresenta o policial Belzebu mais acima, que apresenta a formação discursiva de que utiliza o agente da lei e que é desconstruída por Lins ao dizer que apenas uma centena dos viventes da favela acaba se envolvendo diretamente com a criminalidade.

Pêcheux e Fuchs (1975, p. 169) dizem ainda que a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrases entre sequências possíveis de serem ditas pelo sujeito numa situação enunciativa, de forma que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a "matriz de sentido". Isto equivale a dizer que é a partir da relação no interior desta família que se constitui o efeito de sentido. Isto os leva a afirmar que, uma FD é constituída por um sistema de paráfrases, isto é, um espaço em que enunciados são retomados e reformulados num esforço constante de fechamento de suas fronteiras em busca da preservação de sua identidade.

Para esses autores, as palavras só adquirem sentido dentro de uma formação discursiva, logo, concebe-se o sentido como algo produzido historicamente pelo uso, e o discurso como o efeito de sentido entre locutores posicionados em diferentes perspectivas. Assim, o processo de enunciação, pela ótica discursiva, vincula a linguagem ao seu contexto e o centro organizador da expressão deve ser buscado no exterior, na ideologia, daí a relevância de se olhar para o que diz Belzebu (personagem) e Paulo Lins (sujeito real – autor, morador e pesquisador).

Como as representações da relação entre a periferia e a não periferia tendem a ser instáveis, os episódios apresentados mostram também a diluição de uma linha fronteira nítida entre ricos e classe média de um lado, e dos pobres (representantes da favela) do outro, apontando para a possibilidade de aproximação, ainda que só pelo discurso, entre essas tão dissonantes classes.

Na vida real, a proximidade física entre a periferia e o centro torna a convivência entre favelados e moradores de bairros distantes das favelas uma realidade incontornável, em outros termos, mesmo morando em comunidades, vários trabalhadores prestam serviço nas zonas mais centrais (são babás, atendentes, faxineiras, cozinheiras, pedreiros, garis, seguranças etc.), sendo comum este movimento da favela indo ao centro. Já uma movimentação inversa não é nada frequente, visto que moradores das partes mais centralizadas raramente entram, de fato, na favela, permanecendo isolados da ameaça do mundo exterior (identificada com a vizinhança

imediate), aquela com quem tem costumeiro contato, ainda que apenas pelo vidro de seus veículos ou na conversa com seus funcionários.

A obra *Cidade de Deus* contribui para a minimização das diferenças entre periferia e centro, além de contribuir também para uma denúncia dessas diferenças, sem ser uma obra panfletária, ativista, mas pela força da criação literária, porque o fato de a história se desenvolver em uma cidade exuberante, por suas belezas naturais, e ao mesmo tempo um grande centro urbano (local considerado mais democrático por essência) aponta para combinações entre pessoas de várias classes sociais e também coloca em foco a riqueza cultural e social do lugar. No entanto, contrariando as teorias que postulam ser a identidade algo móvel, a origem, a cor da pele e o tipo de cabelo são levados em consideração para demarcar a condição – mais ou menos fixa – de ser rico ou pobre, morador de bairro de classe média ou da favela, criminoso ou não.

Olhar os traços físicos e sociais desta forma, ainda que em uma obra literária, dimensiona-nos para a construção de uma representação de identidade de rico e pobre baseada em um padrão de outra época, em que ser negro era sinônimo de pobreza e ser branco, na maior parte das vezes, de riqueza e intelectualidade. Hoje, embora algumas pesquisas ainda apontem para o fato de os brancos ocuparem o topo da escala social, com melhores empregos, formações, possibilidades de inserção social e salários, o lugar de brancos e negros na estratificação social não obedece mais a um padrão tão rígido, tão sistematizado. Por conta disso, as características raciais nem sempre espelham as posições sociais dos sujeitos, mesmo que sejam, lastimavelmente, assim colocadas.

Nesse sentido, *Cidade de Deus* utiliza também de outros elementos narrativos e discursivos, que são usados paralelamente aos aspectos físicos para identificar a posição social que ocupam os sujeitos. Afora, objetos como relógio, roupa, câmera fotográfica, tênis, que tanto podem ser interpretados como símbolos de status, ou denunciar que o sujeito ocupa um lugar mais baixo na escala social, o próprio nome da pessoa – elemento indissociável de identidade, cultura e ideologia – pode ser um indicador de sua origem e condição econômica. De qualquer modo, deve-se alertar para o fato de que estes símbolos (materiais ou imateriais) não são absolutamente transparentes, o que possibilita equívocos de interpretação, como na colocação da personagem Belzebu, que considera que todos os moradores são criminosos por estarem distantes, em sua visão, do padrão branco que revela honestidade.

[...] talvez seja como essas transparências familiares que, apesar de nada esconderem em sua espessura, não são apresentadas com clareza total. O nível enunciativo se esboça em sua própria proximidade. (FOUCAULT, 2004, p. 126)

A nosso ver, portanto, o romance *Cidade de Deus* configura-se como uma tentativa de inserir, a partir da linguagem literária, uma nova formação discursiva, formação essa que daria oportunidade para que o favelado tivesse voz, fizesse-se ouvido e respeitado, dado que provoca uma suspensão das vozes hegemônicas que têm por costume dar visibilidade negativa para esse sujeito. Em suma, *Cidade de Deus*, através de um sujeito do discurso, Paulo Lins, apresenta aos leitores uma favela politicamente mais democrática e plural, propondo certa horizontalidade, já que indica que qualquer vida nesse tipo de contexto pode conter um tipo singular de sujeito e, ao mesmo tempo, bastante exemplar de representatividade, como se verá mais adiante neste trabalho.

*Cidade de Deus* torna-se, assim, um acontecimento discursivo novo em literatura contemporânea. Mesmo que a narrativa utilize estratégias ligadas a uma sociedade de consumo e de excessos, muitas vezes sedenta por espetacularização, que de certa forma também alimenta o próprio processo de estigmatização que estas populações sofrem, pode-se dizer que a maneira como a periferia – e os seus agentes (os subjugados) – aparece em *Cidade de Deus* tem contribuído, desde o final dos anos 90, para diversificar as formas de identificação e de construções de narrativa e de não narrativas nesse segmento. Por isso, e não sem motivo, diversas manifestações artísticas do tipo foram instituídas nesse mesmo período e têm sido trabalhadas continuamente.

A fim de atribuir relações frente ao universo discursivo e literário, há outro material de apoio que nos serve de base, que é *Literatura e sociedade* de Antonio Candido, com embasamento na segunda parte do livro, intitulada como: “O escritor e o Público” (CANDIDO, 2000, p. 83–98). Nessa parte, para melhor compreensão e visão crítica da literatura brasileira, desenvolve-se um método para analisar as obras com referência ao movimento geral da sociedade, ponto importante e amplamente discutido em *Cidade de Deus*.

Candido (2000) parte de um ponto de vista mais sociológico do que estético-literário com base nas tensões diversas de identidade cultural, questões ideológicas e de movimentação social. Ele destaca o papel social do escritor, cuja obra dependerá dessa tensão entre a sua subjetividade e a resposta ao meio. O autor propõe, dessa forma, uma atenção mais viva ao dinamismo da obra, manifesto na ação que ela exerce tanto sobre o público quanto sobre o autor, seja no momento da sua criação ou na posteridade. Por esse viés, há nesta pesquisa,

consequentemente, uma aproximação entre os Estudos Discursivos Foucaultianos, que partem da busca do entendimento das práticas sociais e históricas para entender as práticas discursivas, e a Literatura que, por sua vez, aponta para recriações da realidade produzidas de maneira artística, de modo que tragam valor estético e determinem, de uma forma ou de outra, aspectos gerais de determinada sociedade, seus homens e suas ações.

Nesse sentido, o excerto que segue, retirado de uma entrevista<sup>14</sup> de Paulo Lins concedida ao *Jornal do Commercio* em 29 de dezembro de 2005, apresenta interlocução com o que diz Candido (2000),

PL: Acho que todo romance tem, de uma forma ou de outra, um cunho social e político. Por minha formação, por tudo o que vivi, vai ter sempre uma dose de denúncia do racismo, da violência, das desigualdades sociais. Porém, não ponho a denúncia acima dos valores transcendentais da arte, a começar pelo valor da liberdade na criação. Do contrário, estaria fazendo obra panfletária. Tudo o que acontecia na favela Cidade de Deus estava nos jornais. Eu apenas fiz aquilo que não é função da imprensa - formar naquele cenário da favela personagens e, sem fantasiar a realidade, mostrar que eles são pessoas normais. Ou seja, eles têm sentimento, amam, sofrem e estão naquela situação não porque desejem, mas porque, de certa forma, a vida os lançou na criminalidade.

JC: Como anônimo morador da favela, você já tinha essa visão dos que se entregam à criminalidade?

PL: Não. Antigamente, eu tinha ódio de bandidos. Por causa deles minha mãe pedia para eu não sair de casa à noite, havia tiroteios na vizinhança, balas perdidas matavam inocentes. Depois, já com o olhar de escritor, passei a sentir pena deles e procurei ver no que eles poderiam se diferenciar dos bandidos da literatura ao realizar as pesquisas para escrever *Cidade de Deus*. (LINS, Paulo. Entrevista cedida ao *Jornal do Commercio*. Recife dez. 2005)

Um outro aspecto da fala de Paulo Lins, que nos serve de base para o entendimento de *Cidade de Deus*, é a definição das personagens (inacessível aos relatos jornalísticos) e a diferença entre literatura e jornalismo, no caso da comparação com *A República das Milícias*. Tal cotejo auxilia, uma vez que é o relato factual jornalístico da crescente violência no ambiente, algo que o romance traz, mas acentuando que os personagens não estão ali porque querem, não obstante a vida os levou a isso. Tem-se, portanto, um cenário de formações discursivas como apresenta Foucault (2004).

Diremos, pois, que uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos) se se puder estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar e sua lei de aparecimento; se se puder mostrar que ele pode dar origem, simultânea ou sucessivamente, a objetos que se excluem, sem que ele próprio tenha de se modificar. (FOUCAULT, 2004, p. 50)

---

<sup>14</sup> Anexo C. LINS, Paulo. Entrevista cedida ao *Jornal do Commercio*. Recife dez. 2005.

Como este trabalho foi idealizado de modo a delimitar também questões de ordem social, as analogias mostram que, desde muito cedo, remontando ao nosso “descobrimento”, tivemos de enfrentar, conviver e compreender algumas práticas violentas ocorridas ao longo da formação de nosso povo e de nossa sociedade.

Sendo assim, quando a violência está aliada ao poder, então, a situação e a sujeição se agravam. Seja a violência sexual praticada por europeus ou homens brancos donos de terras e riquezas contra as mulheres indígenas e escravas vindas da África, seja a violência cotidiana que, na maioria dos casos, não chega ao nosso conhecimento porque ocorre fora dos holofotes dos grandes veículos de comunicação, em vagões de trem, becos e esquinas das grandes cidades, florestas habitadas por nativos que interessam a alguns latifundiários, ainda que seja preciso matar pessoas para ocupar o espaço, ou até mesmo em grandes avenidas nas quais há gente cheia de ódio contra homossexuais, negros ou quaisquer outros grupos que são tratados por uma minoria raivosa, que, em seu entender, os veem como uma ameaça à sociedade.

Esses quadros explícitos não impedem que, ainda assim, a violência e o preconceito estejam presentes para o deleite de todos aqueles que praticam atos desse tipo, dentro e fora do Brasil. O resultado dessa equação complicada é uma sociedade na qual os cidadãos não confiam na polícia e no Estado que, por suas vezes, confundem seus papéis e exageram no vigiar, no punir e no assistir, e, em muitos casos, estão envolvidos em escândalos com formação de milícia, corrupção e outras coisas do tipo, como exemplificado enfaticamente em *A República das Milícias*.

Somando-se a isso, temos vivido tempos nos quais fazer justiça com as próprias mãos é uma válvula de escape coletiva, não à toa, Jair Messias Bolsonaro foi eleito para ser presidente fazendo ecoar discursos assim, como o de “Bandido bom é bandido morto”. Isso mostra que a violência, em muitas ocorrências, é praticada e instaurada de cima para baixo, de forma a manter os desfavorecidos no seu devido lugar: longe do poder, da educação e de qualquer outro mecanismo que impeça o funcionamento preciso de alguns redutos sociopolíticos. Foi a partir desses aspectos – que ainda continuam a acontecer – que a produção artística brasileira contemporânea retirou muitos de seus temas, como é o caso de *Cidade de Deus*, *Capão Pecado*, *Sobrevivendo no Inferno*, e como objeto jornalístico, *A República das Milícias*.

Uma outra questão que se faz presente, inegavelmente, é que o ano de 1964, além de forte repressão à vida cotidiana e às artes, foi responsável por impulsionar artistas e intelectuais a representarem os sintomas da repressão e do medo que se instalavam nas ruas. A partir desse

período, a paz que foi tirada pelas autoridades mostrou-se esgotada também na ficção, sobretudo através dos contistas. A potencialização das possibilidades ficcionais no espaço curto do conto mostrou-se um campo fértil para a experimentação de autores como Rubem Fonseca (ex-policia), Ricardo Ramos, Dalton Trevisan, entre tantos outros, que deram, em seus textos, atenção ao sujeito periférico brasileiro (urbano e rural).

Esse desejo de transformação da linguagem e das artes vem sendo desenvolvido pela chamada “literatura marginal”, feita por escritores que estão à margem do centro social e até mesmo do circuito editorial, publicando seus livros de forma coletiva ou alternativa, como é o caso já citado de *Capão Pecado*, obra do escritor Ferréz, que é capaz de concentrar um efeito estético, resultando no envolvimento do leitor de forma afetiva na realidade a partir da qual a narrativa é trabalhada. Indubitavelmente, a importância da chamada literatura marginal para essa retomada do realismo na prosa contemporânea cumpre o papel de colocar o leitor em contato direto com a realidade brasileira em novas formas e performances, como é visto ao longo do enredo em *Cidade de Deus*.

Em síntese, da mesma forma como acontece com o conceito de risco, os autores dessa chamada literatura contemporânea, nesse viés “marginal”, têm reconhecido o caráter polissêmico do conceito de violência, como também a necessidade de o abordar enquanto fenômeno datado, circunscrito em um determinado cenário conjuntural: histórico, político e sociocultural. Por essa razão, as historicidades presentes em *Cidade de Deus*, bem como seus atos de enunciação, seus discursos e suas formações discursivas, trazem uma singularidade à referida obra. Logo, analisá-las por intermédio dos Estudos Discursivos Foucaultianos é uma forma de revelar de que maneira os sujeitos periféricos e os seus locais de morada são vistos. A ideia é ressignificar os conceitos do senso comum sobre os sujeitos (e os espaços) excluídos, revelar mais sobre aqueles que perderam sua infância, juventude e até vida, para a criminalidade e para a violência.

Contra a concepção geral de que “Bandido bom é bandido morto”, o romance descortina as relações de poder em territórios onde o Estado aparece ausente (na forma de políticas públicas de segurança, saúde, educação) e, pior, é um dos agentes da violência, o que faz ecoar os rastros da ditadura, período em que o tráfico de drogas ficava cada vez mais forte, além de melhor estruturado.

*Cidade de Deus* se insere, portanto, com sua singularidade, no movimento de uma literatura marginal que surge no final dos anos 90 e que permite o olhar dos sujeitos da vivência

de realidades descritas com cores sensacionalistas pelo jornalismo da época. Um exemplo disso é o Jornal *Notícias Populares* que, sendo publicado de 1963 a 2001, revolucionou – durante seus 37 anos – com assuntos polêmicos, textos curtos, uso de gírias e até palavrões, títulos escrachados, fotos grandes e muita violência. Outro Jornal desse tipo é o *Meia Hora* do Rio de Janeiro, que ainda está em circulação. Essa forma jornalística conta, não raras vezes, com notícias violentas vindas das favelas do país, principalmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, uma verdadeira espetacularização da violência dos espaços periféricos. Fatos, de certo modo, desconstruídos por Paulo Lins em entrevistas e no seu livro *Cidade de Deus*.

Duas décadas mais tarde, esse caminho permite abordagens de um jornalismo mais aprofundado, buscando as raízes sócio-históricas da violência, como se percebe em *A República das Milícias*. Jogo entre ficção e realidade histórica, esse tipo de jornalismo apresenta uma liberdade temática propiciada pelo Jornalismo Literário, principalmente em momentos nos quais as pessoas procuram compreender mais profundamente os fatos ocorridos, ansiosas por vislumbrar as causas dos eventos que as afligem. Assim, em meio a um jornalismo cada vez mais sensacionalista e superficial, como infelizmente continua a se apresentar em programas televisivos, ainda viceja esta modalidade jornalística, principalmente na forma de livros, como o publicado pela editora Todavia, *A República das Milícias*.

Mistura rara, diferente, de reportagem e de romance, com olhar pessoal, analítico e historiográfico, *A República das Milícias* e *Cidade de Deus* expõem, de forma corajosa e pioneira, feridas profundamente enraizadas e, lastimavelmente, bastante atuais da sociedade brasileira. Desse modo, mais do que comparar as duas obras, é perceber/assinalar que, na qualidade de acontecimento discursivo, *Cidade de Deus* tornou possível o aparecimento de textos como *A República das Milícias*, ou pelo menos contribuiu para isso, posto que modaliza o fenômeno da violência por um ponto de vista diferente, oriundo das formações discursivas de um tríplice sujeito (Paulo Lins): o da vivência, o da pesquisa e o da literatura.

Buscamos, neste capítulo, compreender/identificar as formações discursivas presentes na abordagem da violência no romance *Cidade de Deus*, porque elas apontam para um lugar/outro que não o da espetacularização, a fim de evitar, segundo o próprio Paulo Lins: “Porém, não ponho a denúncia acima dos valores transcendentais da arte, a começar pelo valor da liberdade na criação. Do contrário, estaria fazendo obra panfletária” (LINS, 2005), um tom panfletário, na medida em que trabalham a ambiguidade e a complexidade do fenômeno “violência”, colocando em paralelo e de forma contrastiva agentes e vítimas dela. Por essa ótica,

vale sublinhar que resiste o aspecto da espetacularização do crime que esconde um viés fascista, e há também o ativista, isto é, o panfletário – dos direitos humanos. A literatura de Lins busca um terceiro ponto, que seria, em nosso entendimento e amparado nos Estudos Discursivos Foucaultianos, *Cidade de Deus* como um acontecimento discursivo, ou seja, um novo olhar sobre a periferia e a violência.

## CAPÍTULO IV

### ONDE “FALHA A FALA. FALA A BALA”: A VIOLÊNCIA ATRAVÉS DOS DISCURSOS

#### 4.1. A impossibilidade do fazer poético: poesia que resiste

Para entender melhor nossa proposição, “Poesia”, neste capítulo, é sinônimo de literatura (do espaço artístico, da inventividade), uma vez que Paulo Lins primeiro faz um poema e depois o transforma em romance, daí nosso interesse em fazer associações do tipo. “Poesia que resiste” é uma espécie de literatura de denúncia, que não se cala. Por essas razões, a nomeação deste tópico é como é.

Em 2002, ano de lançamento da versão de nossa análise, cujo título desloca e/ou ressignifica o sentido das palavras *Cidade de Deus*, mesmo nome dado ao filme, em que “cidade” passa a designar comunidade, chamada de favela, já “Deus” designaria uma entidade. O que produz esses movimentos de sentido? A obra, na sua síntese, relata a vida de sujeitos periféricos, sobretudo através de corpos pretos.

Se a narrativa representa a vida de maneira imaginária, contando histórias e traçando a constituição de personagens e das suas ações desencadeadas em tempo e espaço, *Cidade de Deus* se afirma como obra de qualidade literária, marcada por elementos líricos, que se diluem por todo o texto e fazem perceber a importância desempenhada pela poesia desde a epígrafe que abre o romance. O lirismo como instrumento para criar um contraste entre o real e o possível. Para lembrar que, frente à dureza, é preciso não se deixar levar por ela, cedendo à frieza da violência ou simpatizando-se com ela. Esse lirismo é, ainda, para o leitor, um elemento que não faz aderir ao sensacionalismo das abordagens policiais (que inclusive legitima a ordem miliciana) e ao tom panfletário.

Em vista da impossibilidade da incorporação do país ao esquema de progresso sempre prometido, o que restou foi o contexto marcado pela fragmentação e desintegração social. Nesse sentido, longe de ser um mero produto social, *Cidade de Deus* consegue sustentar um universo literário autônomo porque, embora com fortes vínculos na realidade exterior, é uma obra ficcional e, assim, adquire valor. O fato de escapar da associação entre ficção e realidade não significa renunciar a ela, mas buscar os pontos em que esses planos entram em sintonia, ou seja, em que medida literatura e sociedade se entrelaçam e se refletem, em consequência disso, a “resistência” do título deste tópico.

Com efeito, a partir da exibição quase que cinematográfica da narrativa de Paulo Lins, muitos segmentos sociais se fazem presentes no texto, dentre eles, a criminalidade, a mídia, a força policial e até mesmo o Estado. A história privilegia o ritmo acelerado no desenrolar dos acontecimentos em detrimento de uma postura mais reflexiva. A ferida aberta por *Cidade de Deus*, que pode ser analisado como um romance documental, talvez continue a incomodar a sociedade, todavia, de 2002 a 2023, pouca coisa mudou na vida dos moradores das favelas. Contra ela é possível dizer que existam dois caminhos: agir, ou alienar-se, em que a segunda opção faz muito mais frente à primeira.

Paulo Lins afirma que [...] “as cenas mais brutais do romance são justamente as calcadas no real” (Revista *Veja*, 13/08/1997, p. 114-120), com autoridade de quem entrevistou moradores e, posteriormente, ficcionalizou o cotidiano de *Cidade de Deus*.

Desde Aristóteles e Platão já havia a preocupação com a verossimilhança, o que implica na forma de narrar e na maneira através da qual a realidade será representada. *Cidade de Deus*, enquanto história, em consonância com a definição de Todorov (2009, p. 220) [...] “evoca uma certa realidade de acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real”. Os personagens que existiram de fato, Zé Pequeno 1ª ed./Miúdo 2ª ed., Mané Galinha 1ª ed./Bonito 2ª ed., entre outros, fazem parte da realidade que o romance retrata e, sobretudo, de um contexto mais amplo que é o do envolvimento deles com a criminalidade. Enquanto discurso, o romance merece atenção pela maneira através da qual o narrador nos faz conhecer os acontecimentos.

O livro de Paulo Lins tem como epígrafe um poema<sup>15</sup> de Paulo Leminski<sup>16</sup> e, mais adiante, o narrador evoca a poesia, em parágrafo único e sucinto, para lhe ajudar a contar sobre a favela *Cidade de Deus*. A dificuldade para falar da vida igualmente difícil do local e até mesmo para trabalhar a palavra diante da vida dura da população inverte os valores e reduz o poder de alcance da fala à expressão: “Falha a fala. Fala a bala” \***enunciado 1 (repetição)** (LINS, 2002, p. 23), ou seja, demonstra o silenciamento da voz de pessoas comuns que o

---

<sup>15</sup> Vim pelo caminho difícil,  
a linha que nunca termina  
a linha que bate na pedra,  
a palavra quebra uma esquina,  
mínima linha vazia,  
a linha, uma vida inteira,  
palavra, palavra minha.

<sup>16</sup> Paulo Leminski (1944-1989) foi um poeta, escritor, tradutor e professor brasileiro.

romance vai representar, porque falha a sociedade e, sobretudo, porque falha o poder público representado por diferentes instituições.

Como o foco desta dissertação é o crime, a voz narrativa, através de discursos violentos, não se presta a contar apenas situações relativamente engraçadas ou cômicas como o episódio do galo, notória no episódio escrito e também no fílmico. As condições nas quais os moradores foram colocados na favela e as histórias de alguns personagens, do crime, como Inferninho, Pará e Pelé, marcados por dificuldades em suas histórias de vida, principalmente na infância e adolescência, apesar dos crimes que cometeram, reforçam essa ideia.

Pelé e Pará chegaram aos Apês junto com as balas de Belzebu. Para surpresa dos bandidos, Silva, Cosme e Biriba, bichos-soltos dos Apês, também trocavam tiros com outros policiais civis. Os samangos recuaram à presença dos dois. Belzebu, porém, bradou:

— Vamo matar esses filho da puta!

Depois parou para recuperar o fôlego, em seguida mirou a nuca de Pelé e mandou chumbo. Um bandido dos Apês passou na frente. Caiu estrebuchando, formou-se uma poça de sangue sob sua cabeça. Uma réstia desse líquido ainda se movimentou esguiamente e encheu a búlica onde Barbantinho e Busca-Pé haviam jogado bola de gude pela manhã. \***enunciado 27** (LINS, 2002, p. 56)

No \***enunciado 27**, detecta-se o contraste entre crianças que brincam de “bola de gude pela manhã” e que, no decorrer do dia, o mesmo espaço de suas brincadeiras é transformado em cenário de guerra, cujas ações criminosas partem de dois polos: bandidos e policiais. Assim sendo, a literatura faz mais do que apresentar, reveste-se de denúncia.

Após os vários momentos de enfrentamento da narração exemplificada, o policial Belzebu, já perturbado pelo abandono da esposa e pelo insucesso no confronto com Inferninho, não percebeu a aproximação de seu assassino, de quem ele havia matado o irmão. O discurso da narração da morte do policial corrupto conta, de forma afetiva, com o relato de uma espécie de expurgação das injustiças que ele cometeu, com direito a ser arrastado por uma carroça, açoitado, cuspidado e ter seus pertences roubados \***enunciado 28** (LINS, 2002, p. 154).

Algumas páginas depois, Inferninho é surpreendido por outro policial, desta vez Cabeça de Nós Todo, que o caçava a tempos, e a poesia – entre um batimento poético e melancólico, como que atendendo ao pedido do narrador, faz-se presente e ilumina o discurso com a cena da morte do bicho-solto (bandido):

Inferninho não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Cabeça de Nós Todo, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, não percebera as coisas mais normais da vida. E o que é normal nessa vida? A paz que para uns é isso e para outros aquilo? A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? [...]. Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que

não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas do samango e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. \***enunciado 29** (LINS, 2002, p. 191)

Entre outras sucessões, a história e os seus discursos avançam, formando um mosaico de crimes, que são o motor para o desenvolvimento discursivo da narrativa. Ao longo do romance, o crime toma forma e a organização da favela se dá através das disputas pelo poder. As mortes continuam a ocorrer, como rotina do espaço, e a prisão de alguns bandidos revela a corrupção policial e a força que o tráfico de drogas tinha na manutenção das injustiças tanto do lado de policiais quanto do lado de bandidos.

Essas partes da obra evidenciam a ligação com a realidade que o romance representa e, talvez, justifiquem o medo de Paulo Lins ao escrever o romance em relação à presença de personagens reais, como podemos constatar no relato do escritor:

[...] Era doido. Aconteceu várias vezes de eu estar romanceando um personagem e ele passar na frente lá de casa, em carne e osso. Eu saía correndo, com meu gravadorzinho de bolso, e ia atrás. Comecei procurando personagens amigos, com quem cresci, pois na Cidade de Deus a relação bandido-morador, bandido-cidadão, bandido-não bandido é distante. Mas à medida que as entrevistas se multiplicavam a notícia do livro correu a favela e o pessoal vinha dar uma conferida. ‘E aí, professor? Você me botou lá?’, ‘Não vai me sacanear, hein?’, ‘Peraí, esse cara não morreu assim’, diziam, ignorando que o que eu estava tentando fazer era ficção. Acabei amalhando uma montanha de histórias reais, ou contadas como reais, sem saber como colocá-las em literatura. Como descrever o estado de alma do marido traído que seleciona a faca com que vai esquartejar o bebê que chama de ‘aquela porrinha’? Os personagens reais frequentavam minhas noites e o meu dia a dia. Na hora de cortar um ou outro, eu tinha pesadelos. Sonhava com todos os bandidos vestidos de Exu. Ao acordar, acabava colocando pedaços do sonho no livro. Como eu não tinha computador, o meu medo era deixar alguém sem final. (Revista Veja, 13/08/1997, p. 116-118)

Distanciando-se dos realistas clássicos, o texto de Paulo Lins não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável.

O impacto que *Cidade de Deus* causa, evidenciado em várias de suas partes – do início ao fim – desconstrói a “vida pacata” na favela carioca sem dar expectativa de que a história pudesse ter sido contada de maneira diferente, sem os tantos discursos e atos violentos, tons da narração. A realidade representada em forma de painel da violência revela o papel que esse fator tem na cultura e na prosa contemporâneas, que reconfigura os modelos de análise da sociedade, na transição da figura do malandro para criminoso/bandido, da conciliação pacífica na resolução de conflitos para a exposição da violência como forma de tentar modificar a realidade.

Diante dos excertos e discussões apresentados, é válido voltar a Foucault, pois o filósofo usa saberes no sentido de possibilidade de conhecimento, instrumento de análise dos discursos, não se tratando apenas do conhecimento científico, mas a virtude, o saber prático. Foucault nos oferece um saber como construção histórica, e como tal, produz verdades que se instalam e se revelam nas práticas discursivas. E é nesse sentido que para o filósofo o conhecimento e a verdade são questões históricas, são produções sistemáticas que manifestam também por meio de discursos científicos tidos por verdadeiros, positivos e, por isso, aceitos e tomados em toda sua positividade, exatamente como ocorreu com *Cidade de Deus*, que nasce, inicialmente, de uma pesquisa antropológica e, depois, transfigura-se num romance.

A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como documento, como signo de alguma coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém a parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de monumento. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um “outro” discurso mais oculto. Recusa-se a ser “alegórica”. (FOUCAULT, 2004, p. 157)

O que Foucault indica nessa significativa passagem da *Arqueologia do saber* é como tradicionalmente ocorre a produção dos saberes científicos e dos discursos que justificam esses saberes. Em sua concepção os saberes científicos apresentam-se como válidos em si mesmo desprezando o importante papel que os discursos desempenham na construção das imagens e práticas desenvolvidas pelas ciências. Foucault se ocupou centralmente em analisar as gêneses e as transformações dos saberes no campo das ciências humanas, o ser-saber, cujo método é a arqueologia. Tendo grande influência de Nietzsche, a arqueologia e a genealogia são procedimentos que Foucault tomou emprestado para desenvolver suas análises históricas. A intenção do arqueólogo é de investigar a regularidade dos enunciados e a descrição dos fatos os quais se encontram em seus arquivos, por isso nosso interesse nos enunciados de *Cidade de Deus*, arquivo de uma brasilidade constitutiva da vida periférica. A preocupação em expor a formação discursiva revela que, segundo a análise foucaultiana, os discursos e saberes configuram elementos históricos que devem ser expostos e compreendidos.

#### **4.2. Infância e adolescência roubadas: retratos da violência**

Crianças e adolescentes. Estamos convencidos de que tais figuras são fulcrais para o enredo, e a violência que rasga seus corpos e suas identidades desenha uma espécie de grande regularidade discursiva no romance *Cidade de Deus*, por essa razão, uma incursão para analisá-

las. Em muitas passagens da narrativa de Paulo Lins, elas são apresentadas, de muitos modos, ora com alegria, ora com tristeza, ora com vida, ora sem. Desde muito cedo se envolvem na criminalidade, ou pelo menos tomam contato com ela, como é o caso de Busca-Pé, que, felizmente, acaba por enveredar por um caminho que não o da criminalidade. Há relatos na obra de indivíduos que, com apenas 7, 8, 9 anos, estão concebidos como sujeito-homem, prontos para o que der e vier, sinônimo de prontidão para “matar” e “morrer”.

Nessa perspectiva, evocamos novamente aos estudos de Foucault, agora com as práticas de disciplinamento, no interior de grandes instituições – como as prisões, as escolas, os hospitais, os hospícios, os quartéis, as fábricas – que, certamente, não desapareceram por completo. Basta visitar uma escola de Ensino Fundamental no Brasil ou em outros países. São outras formações históricas e, nelas, outros modos institucionais de se constituírem novas práticas, mas que não deixam de remeter, como memória discursiva, àquelas descritas em *Vigiar e Punir*. Essa dinâmica faz com que compreendamos, com mais cuidado, de que modo o saber e o poder na periferia atravessam físico e psicologicamente crianças e adolescentes, daí a metáfora de “infância e adolescência roubadas”.

Toda a analítica do poder, feita por Foucault em várias de suas pesquisas e exposta com rigor metodológico, talvez possa nos ajudar a ver que, em *Cidade de Deus*, veiculam-se relações de poder muito específicas, já que experimentadas à margem e sempre em situação explícita de violência, em cada personagem, em cada pequena história, em cada etapa de vida daqueles jovens – histórias que não se separam de relações mais amplas de poder, na sociedade brasileira. Ali, a disputa entre os grupos, por exemplo, de Miúdo e de Cenoura abre, de dentro para fora, tensas relações que expõem, num microuniverso, em ritmo alucinado de cinema, como, para cada nova violência instalada, criam-se sistemas de regras, num ciclo infinito de dominações sobre dominações. E esses sujeitos mais novos, alguns de tenra idade, estão expostos, obrigados a conviverem com esse tipo de realidade e, em vários casos, são obrigados a agir a partir desse esquema de dominação para dominação, de violência sobre violência.

A produção do discurso sobre a necessidade de segurança, por exemplo, tornou-se um mecanismo muito utilizado pelo Estado para encobrir práticas racistas em nome de uma racionalidade pela paz. Contudo, é notório que esse desejo de paz é seletivo e manter o discurso de paz para uns significa inviabilizar qualquer possibilidade de paz para muitos outros.

Estamos a falar aqui de uma cisão radical, no corpo social brasileiro, entre cidadãos e subcidadãos, entre ricos e pobres, entre gente do asfalto e gente da favela, divisão excessivamente violenta, que instaura no ambiente da favela relações de poder muito

particulares. Em primeiro lugar, porque concerne a relações de poder e resistência que, no campo discursivo de *Cidade de Deus*, acontecem entre crianças, adolescentes e jovens, reproduzindo um ciclo de violações de direitos que parece não ter fim. Toda a discussão de Foucault sobre a microfísica do poder assume, na análise das vidas desses meninos, uma configuração muito específica: trata-se de um grupo social que resiste e cria sua própria linguagem, seus próprios códigos de honra, de ética e de bom comportamento (Miúdo é a lei que proíbe, por exemplo, o assalto a moradores da favela); ali, cada novo chefe, cada novo grupo de “soldados” das facções, terá todo o poder, de vida e de morte, um poder tão especial e grande quanto passageiro e frágil, pois a ordem das coisas pode se inverter a qualquer momento.

As produções subjetivas em torno do que se compreende como favela induziram e até hoje instigam as práticas de intervenções nesses tipos de território. Os moradores das favelas, inclusive crianças e adolescentes, são vistos como responsáveis pela insegurança da cidade, o que afeta as políticas públicas de urbanização, de saúde, educação e principalmente de segurança. Sendo assim, o que *Cidade de Deus* parece fazer, é concentrar-se nas relações de poder internas à favela e ao mundo do tráfico de drogas, no Rio de Janeiro – nos anos 60, 70, 80 e 90, bem antes do agravamento substancial do problema, que passou a atingir várias capitais do país e que se afirma cada vez mais como um poder paralelo e de dimensões políticas e sociais inimagináveis, completamente fora do controle do Estado. E o mais sério é que essas relações atingem diretamente crianças e adolescentes, cuja única forma de “pegar consideração” – como dizem as personagens em algumas de suas falas –, ter algum poder, ser reconhecido, é simplesmente matar, “passar” os outros, todos quantos se atravessarem no seu caminho.

A microrrealidade da favela Cidade de Deus, no romance de Lins (2002), concentra-se na descrição das formas históricas que assume o direito sobre a vida e a morte por parte dos chefes do tráfico em relação a toda a comunidade, especialmente aos mais jovens, às crianças, sobretudo – com todas as consequências desse “direito”. As cenas de barbárie a que são submetidos os jovens e as crianças não deixam entrever quase nenhuma experiência, com raras exceções de divertimento, que não seja a da violência e da banalização da morte e da vida. E não é só o assassinato do inimigo de facção dentro da favela: pode ser o assassinato da mulher, do próprio filho por ciúme ou seja o que for. Ninguém escapa da dura realidade, a não ser um dos protagonistas, Busca-Pé, o menino que se torna fotógrafo (no filme ele é protagonista e também narrador), e através de cujo olhar conhecemos a trajetória dos personagens da favela, assim como ocorre ao olharmos para Paulo Lins e sua história de vida, de escritor.

*Cidade de Deus* conduz para uma realidade do final do século XX, no Brasil – ao que tudo indica, com práticas que se sofisticaram mais ainda nestes primeiros anos do século XXI –, a qual parece concentrar-se no exercício de um direito de vida e de morte muito particular: tal exercício se dá entre chefes do tráfico, mal saídos da adolescência, e que não chegarão a mais de 25 anos, se tanto. Um exercício, na narrativa, que se reproduz com a mesma agilidade de clipe da montagem do filme, numa sequência ao infinito de assassinatos e violências, que ali existem como normalidade cotidiana e como lição número um para aqueles que desejam “ser alguém”; por fim, é um tipo de prática “jurídica” que não poupa principalmente as crianças – submetidas a uma pedagogia do crime, ao aprendizado do poder de “macho”, visível pela potência da arma empunhada e as respectivas execuções que ela permite.

Nessa linha, o personagem batizado de Filé com Fritas, numa das cenas em que é criticado por ser criança – mais do que isso, literalmente ele é “acusado” de ainda não ser “gente grande” –, do “alto” de seus oito anos de idade, de menino que presenciou um sem-número de assassinatos e cenas de violência, parece olhar de baixo para cima, sério, dirigindo-se a Cenoura e reivindicando participação no grupo do líder. E diz:

— Se me der um ferro, eu formo o bonde pra passar ele! — disse Filé com Fritas, um dos esculachados, de apenas oito anos.  
 — Vai formar bonde porra nenhuma! Tu tem que parar com essa onda de roubar e procurar uma escola... Tu é criança, rapá! — disse Bonito.  
 — Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem! \***enunciado 30** (LINS, 2002, p. 234)

Em outra passagem do romance, que acontece num espaço que lembra os “chiqueirinhos” domésticos de crianças pequenas, alguns meninos, todos em torno de 7 ou 10 anos de idade, fumam maconha e discutem a forma mais rápida de “pegar consideração”: é preciso fazer como o Miúdo, o chefe do tráfico que, para subir, “passa todo o mundo e pronto”. É o momento de passagem, do grupo de crianças da “Caixa Baixa”, de assaltantes a traficantes.

A lição foi aprendida: eles já estavam suficientemente subjetivados (discursivizados pela violência); seu linguajar, seu modo de andar e de olhar – tudo é a própria inscrição nos corpos daquilo que viveram na carne, as descrições, a perfeita “incorporação” das personagens. Por esse ângulo, há uma passagem em que Miúdo chega para colocar ordem na favela, exigindo bom comportamento de quem roubava os moradores da comunidade. Impondo a ordem, plenamente dono de vidas e mortes, Miúdo não pede, ele exige que uma das crianças do grupo “Caixa Baixa”, como repreensão aos atos por eles cometidos, escolha onde vai levar o tiro; um dos meninos deve decidir, arma na mão, qual dos colegas deve morrer, e no qual ele mesmo

deverá atirar. O choro inconsolável e absolutamente “infantil” é aquele que deve calar-se; essa criança é a escolhida pelo companheiro. A tensão é total nesta que, seguramente, constitui-se como uma das sequências mais dramáticas da narrativa (do ponto de vista do discurso, haja vista a riqueza de detalhes). O fragmento todo é marcado pelo jogo de olhares e expressões de medo, que antecede os disparos sobre os pés de uma criança e sobre a menor de todas, aquela que chora mais do que as outras e que é morta pelo amigo da “Caixa Baixa”.

De um modo muito particular, é possível dizer que esses enfoques da narrativa parecem conter a memória discursiva de outras épocas, de outros discursos, já que nela se misturam elementos muito díspares, sobre modos de gerir vida e morte das pessoas e das populações: por um lado, a descrição capta algo dos tempos do século XVII que, em razão de um absolutismo, senhores do privilégio exerciam o direito de se apoderar das vidas e igualmente suprimi-las; por outro, algo também da primeira metade do século XX, com marcas de um verdadeiro genocídio. A título de exemplo, O filme de Hector Babenco, *Carandiru*, trata disso também: nele, direta ou indiretamente, mostra-se um poder (permeado de discursos autoritários) que se exerce em nome da vida das populações, na medida em que aqueles agentes se tornam sujeitos de um discurso segundo o qual, mesmo que isso não seja totalmente explicitado, ao fim e ao cabo, marginais “devem ser eliminados”, para o saneamento geral da nação.

Ainda nesse sentido, as palavras do rapper MV Bill<sup>17</sup>, no documentário veiculado no *Fantástico*, da Rede Globo, em 2006, não podem ser mais explícitas, ao referir-se às populações pobres envolvidas com o tráfico de drogas e nas formações discursivas da violência:

[...] “as comunidades vivem uma situação de guerra onde os homens não param de se matar. A maioria dos personagens, por volta dos 16 anos, já não tem pai, e seus filhos estão prestes a ficarem órfãos. Aos 16 anos, é o fim da linha da vida deles. Estamos diante de um verdadeiro genocídio”.

(Depoimento ao Site Globo.com, edição de 26/03/2006)

Portanto, é de vida e morte, violência e não violência que tratamos. E é exatamente nos corpos que se inscreve a história; é sempre deles que ela trata. Isso está em Nietzsche. Isso está em Foucault. Quem estabelece interlocução com o leitor, em grande parte de *Cidade de Deus*, são crianças, são adolescentes, são jovens, por isso suas forças discursivas e sociais. E eles podem dirigir-nos a palavra com uma proposta diversa daquela que conduz à morte e à destruição. O personagem Pardalzinho, exemplificadamente, acena com a possibilidade de sair do crime, de namorar, marca esse desejo ao vestir roupa de “playboy”. Toda essa quase lírica

---

<sup>17</sup> O cantor de rap MV Bill e o produtor Celso Athayde são os autores do documentário *Falcão*, exibido no dia 19 de março de 2006, no programa *Fantástico*. Os autores percorreram, durante vários anos, comunidades pobres em todo o País, e registraram a rotina de crianças e jovens sem perspectivas.

preparação para uma nova fase da vida, porém, não chega a se concretizar, morre antes de experimentar uma outra vida, muito desejada, e talvez possível.

No romance, aliás, são raras as sequências em que uma criança, ou um jovem, não é assassinada. O aprendizado da vida, como vimos nos enunciados destacados, acontece na prática de manejar uma arma, quase tão pesada quanto a criança que a empunha. A eliminação de corpos infantis e juvenis é uma das marcas dessa história. Não há como escapar: como o galo que foge dos bandidos, desesperado pelos labirintos da favela, e que ao final é depenado, assado e consumido, ao som de um bom samba popular (retrato da cultura brasileira nesses espaços). Deixados à própria sorte, nas posições mais baixas em diferentes momentos e aspectos; ou se estabelecendo arranjos precários, numa vivência autoritária das soluções pelo alto: a rarefação das relações sociais descamba para uma violência legitimada na favela, por sua ilegalidade. E essa, a ilegalidade, que deveria ser exceção, torna-se a regra compartilhada por diferentes setores da sociedade, inclusive o próprio Estado. Diante disso, criam-se relações deturpadas que se estabelecem entre todos.

Assim, neste capítulo final, o enfoque nos discursos da violência, que atravessam infâncias e adolescências – roubando-as – procura tanto expor a fragilidade dos menores em relação ao meio de que são parte, como mostrar que existe resistência entre os que buscam construir novas subjetividades, nesse caso, não entrando para o mundo do crime. A presença constante da violência, vista por nós pelo interior dos discursos, dá centralidade ao percurso narrativo utilizado por Paulo Lins em *Cidade de Deus*. Lins opera com essa forma de dizer (a colocar crianças e adolescentes na mira da criminalidade), e não com outra, talvez como ponto central da crítica à violência no romance.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### A violência ontem e hoje: reflexões a partir de *Cidade de Deus* e além

Procuramos nesta dissertação, apoiados no funcionamento discursivo da violência na favela, trabalhar a emergência de uma voz periférica que se constitui como acontecimento discursivo, a partir do romance *Cidade de Deus*. Para isso, pensamos a constituição do autor, o escritor Paulo Lins, em sujeito do discurso por uma tríplice perspectiva: o sujeito da pesquisa – aquele que iniciou pela abordagem etnográfica do próprio território; o sujeito da literatura – que, a partir da mimetização de romances consagrados, como *Fogo Morto* e *Crime e Castigo*, encontrou sua veia artística e inventiva; e o sujeito da vivência – que, sob a forma de texto literário, soube inserir outros pontos de vista discursivos que dizem respeito à violência.

As principais regularidades encontradas no discurso sobre a violência em *Cidade de Deus*, que legitimam, inclusive, a sua constituição como acontecimento discursivo, dizem respeito à infância e adolescência roubadas e a impossibilidade de poesia, em vidas atravessadas por todas as formas de violência. Assim, o enunciado síntese da pesquisa – “Falha a Fala. Fala a bala.” \***enunciado 1 (repetição)** (LINS, 2002, p. 20) – aponta para a invisibilização desses sujeitos ante uma sociedade e um Estado preconceituosos.

Do ponto de vista teórico, amparamo-nos na Análise do Discurso francesa e, por sua vez, nos Estudos Discursivos Foucaultianos, procurando perceber como *Cidade de Deus* se insere numa série discursiva histórica com outras expressões dessa cultura periférica, no final dos anos 1990 no Brasil. Esse fenômeno se desdobra até a atual conjuntura e aparece em relatos jornalísticos como *A República da Milícias*, rompendo com certa tradição do jornalismo sensacionalista de legitimar a violência do Estado contra os moradores da favela, em que predominam discursos como “Bandido bom é bandido morto”.

O prisma foucaultiano foi valoroso também para elucidar a especificidade do discurso literário como relação de poder e saber, de ser capaz de criar um espaço outro, o romance *Cidade de Deus* sobre um território real. E é nesse jogo, justamente, que se assinala uma mudança de perspectiva sobre a violência, descrita de forma crua, ainda que literária, de modo a enfatizar a ideia de infância e adolescência roubadas e a assinalar como os corpos periféricos são castigados.

Ainda vale ressaltar acerca da importância dos Estudos Discursivos Foucaultianos para nossa análise de *Cidade de Deus*, já que se trata de um esquema que oferece dispositivos para a compreensão de como são formados os sentidos em materialidades diversas, sobretudo

discursivas a partir da violência (interesse deste trabalho). Neste contexto, o discurso da violência é formado por meio do que lhe é exterior e interior, das condições sociais e históricas de aparição. Desse modo, a função autor feita pelo sujeito do discurso Paulo Lins, inserido numa posição social de que fala com bastante distinção de outro de mesma origem, há de se reconstituir pela análise dos **30 enunciados** propostos. O efeito de sentido existente nas materialidades do dizer, como historicidade e ao mesmo tempo literatura, é o determinante do discurso nos processos enunciativos entre dados sujeitos.

A fim de justificar nossa escolha teórica e expor nossa proposta de trabalho, trouxemos um sucinto estudo sobre duas proposições metodológicas que envolvem a produção científica de Foucault. A primeira: de acordo com Machado (2000), apresenta a relação do filósofo francês para com a literatura; a segunda, a partir de uma releitura foucaultina de Chartier (2012), denota o modo pelo qual há uma função autor no interior dos textos literários. Além disso, debruçamo-nos em valores de uma literatura chamada contemporânea com base em Schwarz (1999) e a influência deste para a confecção de *Cidade de Deus* e na transformação de Paulo Lins em um escritor consagrado. Traçamos também um importante percurso de diferenças entre Realismo e hiper-realismo, mostrando que nas linhas sustentadas por Baudrillard (1981) e Bosi (2002), nos textos hiper-realistas, tem-se a mimetização de uma possibilidade real (uma verossimilhança), um retrato pictórico do mundo referencial dado, neste caso, pelo contexto literário. Dessa maneira, a prosa em *Cidade de Deus* resgata essa estética realista (hiper) de modo a aproveitar-se de informações concretas da vida de criminosos que viveram no Rio de Janeiro e de fatos ocorridos na mesma cidade. Em resumo, notamos a presença de pressupostos históricos e sociais coordenando este espaço de reflexão.

Portanto, inferimos com Foucault (2004) que todo dizer está sob a perspectiva de noções de história contínua e descontínua e, ao se ler sobre a história a partir dessa visão foucaultiana, necessita-se de uma delimitação, que é o que propusemos nesta dissertação ao escolhermos o romance *Cidade de Deus*, pois o autor faz filosofia enquanto investiga a história, considerando seu duplo papel: indispensável para a análise (*a priori* histórico) dos discursos e como material produzido pelas relações entre saberes e poderes. A se restabelecer com novos sentidos a partir de toda e qualquer utilização por sujeitos inseridos em formações discursivas que estão a produzir enunciados.

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso

remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. (FOUCAULT, 2004, p. 28)

O processo discursivo, em tais circunstâncias, forma um intricado complexo no que concerne à constituição dos discursos e dos sentidos de violência, porque considera fatores disseminados no tempo e no espaço, ou mais precisamente na historicidade da cidade do Rio de Janeiro (nas chamadas favelas cariocas), que fazem parte diretamente do discurso atuante como materialidade, aqui, sendo essa materialidade a literária, mas não só. Mostrar o funcionamento do discurso enquanto tal, ancorado nos Estudos Discursivos Foucaultianos e no aparato da Literatura Contemporânea, compreendendo como são constituídos os sentidos, é o que possibilita a teoria do discurso, junto com seus pressupostos e procedimentos, para a análise desta obra que, a nosso ver, configura-se como um relato jornalístico, científico e literário. Daí sua importância social.

Por meio de noções teóricas criadas na Análise do Discurso francesa, construímos a possibilidade de analisar um discurso, o livro, em jogo numa determinada materialidade linguístico-literária. Assim, observamos a funcionalidade para com o romance. As noções de formação discursiva, enunciado e sujeito referem-se ao trabalho do passado em relação ao discurso presente, a propor sentidos concebidos historicamente, em outro(s) tempo(s), e que atuam também em processos discursivos recentes, o que materializa a forma de violência, e o modo como ela, sendo uma prática, atinge os corpos periféricos – em nosso entendimento, ponto mais alto em *Cidade de Deus*.

Dessa forma, todo discurso está postulado em relação a outros discursos, com os quais dialoga ou apresenta contraste, haja vista, por exemplo, os enunciados discutidos em que o pobre é destinado a sofrer apenas por ser quem é e por ter a origem que tem. O interdiscurso, nesse sentido, explicita a ligação existente entre discursos em geral, principalmente na relação entre vozes do presente e do passado memorizado/histórico, ou seja, define a não singularidade do discurso em seu processo de formação de sentido, refletindo, também, na não unicidade do sentido de um texto. A memória discursiva em *Cidade de Deus* constitui a existência de uma rede de implícitos já construídos, necessários para o entendimento geral de sentidos expostos no jogo discursivo dos determinados dizeres da narrativa; uma base de saber e poder através do “dizer” instituída no passado e no presente dos discursos.

Por esse viés, sugere Foucault:

Aceitarei os conjuntos que a história me propõe apenas para questioná-los imediatamente; para desfazê-los e saber se podemos recompô-los legitimamente; para saber se não é preciso reconstituir outros; para recolocá-los em um espaço mais geral

que, dissipando sua aparente familiaridade, permita fazer sua teoria. Uma vez suspensas essas formas imediatas de continuidade, todo um domínio encontra-se, de fato, liberado. Trata-se de um domínio imenso, mas que se pode definir: é constituído pelo conjunto de todos os enunciados efetivos (quer tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um. (FOUCAULT, 2004, p. 28)

Em nossa dissertação, tais noções abordam o discurso da violência contido em um espaço onde “Falha a Fala. Fala a bala.” \***enunciado 1 (repetição)** cuja descrição é a da vida na favela como temática de lugar sem saída, determinado. Discurso esse que não dá possibilidade de fala nas instâncias políticas e midiáticas aos indivíduos da periferia, porque estão quase sempre postulados de forma estereotipada ou preconceituosa, mas não com base nas vozes de seus próprios sujeitos.

Considerando a complexidade estrutural de *Cidade de Deus*, com sua intertextualidade inerente, procuramos formas, através dos Estudos Discursivos Foucaultianos, de estabelecer um procedimento eficaz para o trabalho de análise aqui proposto, por essa razão, elencamos aproximações com outras artes, com outros textos, com outras histórias, outras teorias etc.

Em referência aos conceitos aplicados, acredita-se na possibilidade de avaliar e compreender a forma pela qual se constituem os discursos da violência na obra de Paulo Lins. E, em parte, em seus elementos de composição. É o trabalho de tais elementos que, ao remeter ao passado, significam no presente, tal como nas passagens em que Lins diz ter feito “plágio” de autores consagrados como Dostoiévski, com *Crime e Castigo*, e José Lins do Rego, com *Fogo Morto*, ou mesmo quando o autor descreve o processo histórico de mudança quando ele e sua família chegaram na favela carioca que dá nome ao livro. Ao abordar a temática da favela e de seus habitantes, ou quaisquer outras temáticas intrínsecas a ela, *Cidade de Deus* trabalha com uma infinidade de discursos, gerando efeitos de sentido diversos, historicamente marcados, capazes de reluzir sobre os sentidos a respeito da favela.

Desta maneira, de modo geral, percebemos que, apesar de hoje haver mais de duas décadas que separam o romance de Lins, na versão escolhida (2002), do momento presente, enquanto território, *Cidade de Deus* foi, continuou e ainda está sendo percebida como espaço isolado e de exclusão, pois a formação discursiva que sugere esses discursos está presente nos enunciados discutidos, reverberando esses discursos para os interlocutores da obra. As diferenças entre territórios também aparecem em *Cidade de Deus* (é evidente a diferença entre a vida do sujeito periférico e a do que conhece a periferia por meio da mídia), que mobilizam discursos sobre a favela dominada pelo tráfico de drogas e como espaço ligado à violência, além de apresentar uma movimentada vida cultural e religiosa.

Ao que tudo indica, os enunciados escolhidos, a partir das formações discursivas de que são parte, bem como o sujeito da produção provocam discursos sobre a favela como espaço isolado, excluído, violento, dominado por traficantes, habitado por bandidos e local de que se deve manter distância. Já de forma menos aguda, contrastiva, o que neste trabalho seria a “poesia que resiste”, a favela aparece como comunidade onde existe solidariedade entre seus habitantes e é tida como reserva cultural, quase que protegida das mudanças do urbano, ainda que, é verdade, seja parte dele. Por isso, *Cidade de Deus* é uma literatura carregada de denúncias e de críticas.

A hipótese de nossa pesquisa, portanto, foi confirmada, uma vez que há uma repetição dos discursos de violência que permeiam *Cidade de Deus* (obra) e Cidade de Deus (favela), construções referentes à criminalidade que impacta diretamente os habitantes dessas comunidades. Isso é possível visualizar pelo interior dos enunciados elencados, enquadrados em formações discursivas e através de sujeitos do discurso.

Assim sendo, esta pesquisa visou contribuir para o entendimento dos discursos da violência em um romance da literatura contemporânea. Como atores sociais relevantes, as personagens, os meios midiáticos e a sociedade, em *Cidade de Deus*, por muitas vezes, redefinem a forma como determinados grupos são enxergados. E a realidade da violência, atravessada por uma visão que não considera criticamente os elementos da história, é mostrada em muitos casos como sendo uma característica do morador da periferia, negro, pobre e sem acesso aos serviços básicos do Estado. Ele é considerado, então, um cidadão entre “aspas”, alguém à margem dentro da cidade. Perceber o que favela representa pelo material que é divulgado pelos escritos de Paulo Lins – especialmente na forma com que articula seu romance – com suas imagens e silêncios, é também uma das tantas maneiras de apreender a própria favela. Claro que devemos ter em mente que esse é apenas um dos lados dessa experiência de apreensão. Existem muitos outros.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2014.
- AMARAL, Luiz Eduardo Franco do. **Vozes da favela: representação da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro**. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2003.
- AMARAL, M. “Sem medo de ser” [Entrevista de Paulo Lins]. *Caros Amigos*, São Paulo, ano VII, n. 74, maio, 2003.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979.
- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. Tradução de M. Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: \_\_\_\_\_. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix; 49ª edição, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix; Ed.USP, 1975.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In.: CANDIDO, Antonio. (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: ed. Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. **Piauí: brasilidade e memória no jogo discursivo contemporâneo**. São Carlos: UFSCar, 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, 2008.
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. **A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil**. São Carlos: UFSCar, 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, 2013.
- CHARTIER, R. **O que é um Autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.
- CLEUDEMAR, C. A. Literatura em Foucault: lugares da análise do discurso. **Signótica Especial**, n. 2, p. 49-62, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIAS, A. R. F. **O Discurso da Violência:** as marcas da oralidade no jornalismo popular. São Paulo: EDUC/Cortez, 1996.

FIORIN, J.L. Língua, discurso e política. **ALEA**, Vol. 11, no. 1, p. 148-165, jan-jun 2009.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, M. O Sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica:** para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2000.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?.** In: \_\_\_\_\_. Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GREGOLIN, R. **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso:** diálogos e duelos. 3 ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

GREGOLIN, R. Formação discursiva, redes de memória e trajetos sociais de sentido: mídia e produção de identidades. In: BARONAS, Roberto Leiser. (Org.). **Análise do Discurso:** apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007b. p. 155-168.

GRIGOLETTO, M. Entremeios da Análise do Discurso. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.) **Análise do Discurso:** heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 49-58.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

HENGE, G. D. S. **Texto e interpretação: aproximações entre análise do discurso e literatura [online].** out. 2014, revisado em mar. 2015. Disponível em: [http://www.interletras.com.br/ed\\_anteriores/n20/artigos/18.pdf](http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n20/artigos/18.pdf). Acesso em: 20 fev. 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Onde é que eu estou?** Heloísa Buarque de Holanda 8.0. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1997.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo: 2ª ed. Companhia das Letras, 2002.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: 3ª reimp. Zahar, 2000.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 2001.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro, Aeroplano: 2009.

NASCIMENTO, Lucas do. **Análise do Discurso e Vitimologia: Memória(s) de Tráfico de Drogas**. 2011. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, *Campus* de São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

NAVARRO, P. Estudos discursivos foucaultianos: questões de método para análise de discursos. **Revista Moara**, vol 1. n. 57, ago-dez 2020.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ORLANDI, Eni P. (1986). **A análise do discurso: algumas observações**. In: D.E.L.T.A., v. n. 1 p. 105-126.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni Orlandi. 4ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, M. e FUCHS, C. (1975). “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas”. Trad. Péricles Cunha. In: Gadet, F. e Hak, T. (orgs). **Por uma análise automática do discurso; uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp. pp. 163-252. (1990)

POLLINI, F.; Carone, V. História e estória em Cidade de Deus. **Baleia na Rede**, v. 1, n. 5, 11.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARGENTINI, Vanice. Há em Foucault um gesto inaugural nos estudos do discurso? **Revista Heterotópica**, vol 1. n. 1, jan.-dez. 2019.

**Vida na periferia ganha espaço na literatura**. por Patrícia Rocha, *Jornal Zero Hora*, 9/11/2002.

TODOROV, Tzvetan. **As categorias da narrativa literária**. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução de Milton José Pinto. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009, pp. 218-264.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do diabo: as classes populares urbanas e a lógica do “ferro” e do fumo**. In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (Org.). **Crime, violência e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZALUAR, Alba. **A Máquina e a Revolta**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

### **PUBLICAÇÕES ACESSADAS PELA INTERNET**

CAROS AMIGOS. Entrevista explosiva com Paulo Lins. Disponível em: [http://carosamigos.terra.com.br/da\\_revista/edicoes/ed74/entrevista\\_paulolins.asp](http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed74/entrevista_paulolins.asp). Acesso em: 03 abr. 2022.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário. Disponível em: [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_bjaguarib\\_e.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguarib_e.htm). Acesso em: 03 abr. 2022.

MV BILL. Depoimento ao Site Globo.com, edição de 26/03/2006. Disponível em: <http://fantastico.globo.com./Jornalismo/Fantastico/0.AA1159915-4005.00.html>. Acesso em: 16 mai. 2023.

PENA, Felipe. Trabalho apresentado ao NP de Jornalismo, do Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom em 2006.

**Retrato em pedaços de uma cidade**. Entrevista de Paulo Lins para Heloisa Buarque de Hollanda. In *Revista Indioossincrasia*. Rede Internet, Portal Literal. 11/07/2003.

### **FILMOGRAFIA**

**CIDADE DE DEUS**. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Vídeo Filmes, 2002. 1 filme (130min.), son., color., 35 mm, DVD. Baseado no romance homônimo de Paulo Lins.

### **ANEXOS**

**ANEXO A - Poema de Paulo Lins que serviu como primeiro ensaio para a escritura do romance, publicado na revista Novos Estudos do CEBRAP (n. 25, out. 1989, p. 237-8)**

Fui feto feio feito no ventre-Brasil  
 estou pronto para matar  
 já que sempre estive para morrer  
 Sou eu o bicho iluminado apenas  
 pela fraca luz das ruas  
 que rouba para matar o que quero  
 e mato para roubar o que quero  
 Já que nasci feio, sou temido  
 Já que nasci pobre, quero ser rico  
 e assim meu corpo oculta outros  
 que ao me verem se despiram da voz  
 Voz solta virando grito

Grito louco ao som do tiro  
 Sou eu o dono da rua  
 O rei da rua sepultado vivo no baralho  
 desse jogo  
 O rei que não se revela  
 nem em paus  
 nem em ouro  
 Se revela em nada quando estou livre  
 renada quando sou pego  
 pós nada quando sou solto  
 Sou eu assim herói do nada  
 De vez em quando revelo o vazio  
 De ser irmão de tudo e todos contra mim  
 Sou eu a bomba humana que cresceu  
 entre uma voz e outra  
 entre becos e vielas  
 onde sempre uma loucura está para acontecer  
 Sou seu inimigo  
 Coração de bandido é batido na sola do pé  
 Enquanto eu estiver vivo  
 todos estão para morrer  
 Sou eu que posso roubar o teu amanhecer  
 por um cordão  
 por um tostão  
 por um não  
 Me meço e me arremeço na vida  
 lançando-me em posição mortal  
 Prefiro morrer na flor da mocidade  
 do que no caroço da velhice  
 Sem saber de nada me torno anacoluto insistente  
 Indigente nas metáforas de tua língua vulgar  
 Que não se comprometeu  
 Pois a minha palavra  
 (a bela palavra)  
 Inaugurada na boca do homem, a dama maior do artifício social  
 perdeu a voz  
 Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas  
 É voz morta enterrada na garganta  
 E a pá lavra vida muda no mundo legal  
 me faz teu marginal

## Sem medo de ser

Ele se expõe com a convicção dos autênticos e é verdadeiro com a convicção dos corajosos. No morro ou no asfalto, é o mesmo sujeito, o mesmo negão, como gosta de se auto-definir. Nesta entrevista, faz afirmações chocantes, ao lado de colocações divertidas, e revela não só seu profundo senso ético e poético, como sua natural alegria de conviver. Paulo Lins parece levar a vida a sorrir.

**Entrevistadores:** Marina Amaral, Natália Viana, Andréa Dip, Flávia Castanheira, Ligia Morresi, Ferréz, Guto Lacaz, Mauro de Queiroz, Rafic Farah, Ronye Quintieri, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

**Fotos:** Nino Andrés

## TRECHO 1

Marina Amaral: Como foi o seu começo, como o menino Paulo Lins virou escritor?

Paulo Lins: Vamos lá, vou fazer uma regressão... Na verdade, escrever, pra mim, era uma necessidade. Ao contrário das outras crianças, quando eu fazia uma coisa errada minha mãe falava: "Ó, então não vai escrever!" Depois que passava um tempo, quando eu já não estava mais nervoso, ela mandava eu escrever. Comecei escrevendo poemas, depois letras de músicas, depois samba-enredo, ganhei dois sambas-enredo na Cidade de Deus, num bloco que tinha lá...

Andréa Dip: Isso, criança?

Paulo Lins: Não, isso eu já tinha 17 anos. Mas a gente ganhava o samba, e o meu parceiro é que cantava o samba, porque minha mãe não deixava eu ir pro ensaio, que era perigoso e tal. Nem vi o desfile nem fui aos ensaios, porque minha mãe não deixou. Mas da minha casa dava pra escutar o samba cantado. E foi assim, eu sempre escrevi, aí, depois, fui pra faculdade, aí veio o movimento de poesia independente, nos anos 80, e fomos fazendo poesia, vendendo de mão em mão, fazia camiseta com poesia, cartão... foi o boom da poesia dos anos 80. O Paulo Leminski teve uma grande importância na minha vida, fui pra Curitiba com ele, que me incentivou muito, no Rio eu vendia os livros dele, Catatau, Agora É que São Elas. Quando ele ia dar palestras no Rio e eu sempre ia às palestras, aí ele falava: "Poxa, aqui no Rio esses negão careca ficam me dando dinheiro, vai pegar mal pra mim". Enfim, eu e a literatura é uma coisa que vem desde criança.

Marina Amaral: Você nasceu na Cidade de Deus?

Paulo Lins: Não, nasci no Estácio.

Marina Amaral: É um hábito, no morro, criança que na favela escreve?

Paulo Lins: Toda criança nasce artista, toda criança desenha, lembra? E depois vai perdendo essa coisa... Agora, leitura é meio difícil. A relação com a leitura tem que vir antes de o cara começar a ler. Antigamente tinha os famosos casos, histórias de assombração, os mais velhos se reuniam na porta de casa e contavam história um pro outro, e eu peguei um pouco disso. Hoje não tem mais, tem televisão o tempo todo, as pessoas não se reúnem mais, ou estão na

birosca bebendo. Eu adorava histórias de assombração. Dormia com medo, mas no outro dia estava lá de novo pra ouvir. E tinha também as fábulas, as histórias, mas isso se perdeu. Então fiquei ilhado, eu e algumas pessoas, porque só eu que lia, então isso dificulta um pouco a relação.

Ferréz: E a relação com seus amigos, você era um garoto tido como normal ou tinha diferenças até de rolê, não sair junto por causa da literatura?

Paulo Lins: Eu era meio otário! Sempre fui meio otário, não sei jogar bola, soltar pipa... O samba é que me salvou. Porque na favela tem a questão do respeito, o cara que bate uma bola é respeitado. Eu era otário, não sabia dançar! Aprendi a sambar depois, e aprendi a tocar instrumento de escola de samba. Toco todos os instrumentos de escola de samba, já desfilei em bateria, fiz letra de samba e aí eu peguei um conceito, com a rapaziada do conceito. Mas a escola, o estudo, a biblioteca foram me afastando um pouco, porque você não tinha referência pra levar uma ideia com o pessoal.

Marina Amaral: Mas quem lia na sua casa, seu pai, sua mãe?

Paulo Lins: Quem lia muito era minha tia Celestina, que lê até hoje. Ela falava pra gente ler, morou com a gente. Agora, também peguei uma escola boa. A expansão do ensino começou na Revolução de 30, mas no morro, na favela não tinha escola até 1950, 60... Você tinha que descer, o pessoal do morro descia, e tinha uma relação difícil com o pessoal da classe média. Na minha escola, a Azevedo Sodré, tem uma foto dos alunos, da turma toda, e só tem eu de negão. É, porque vinha pouca gente do morro. Como a escola, quando teve a ditadura militar, deteriorou, aí nasceu o ensino privado. E o ensino privado, que era o contrário, era pra quem não passava na escola pública, ganhou força.

Wagner Nabuco: Falando de educação, como você acompanhou no Rio a questão dos CIEPs do Darcy Ribeiro?

Paulo Lins: A idéia do CIEP, de fazer uma escola onde a criança fica o dia todo, é interessante. Mas o CIEP é horroroso, me desculpe o Niemeyer, um projeto de cimento e ferro, cinza. E as salas não têm parede inteira! Dei aula no CIEP, foi meu pior momento como professor.

Marina Amaral: Você deu aula bastante tempo?

Paulo Lins: Dez anos. Português e literatura, da 5ª à 8ª, 2º grau, até a universidade. Universidade, dei aula aqui em São Paulo, em Mogi-Mirim.

Marina Amaral: Então você é formado em Letras?

Paulo Lins: Sou formado em Letras.

Guto Lacaz: E o *Cidade de Deus*, você procurou uma editora ou foi procurado?

Paulo Lins: Fui procurado. Na verdade, é o seguinte: eu militava na poesia, nunca tinha pensado em escrever um romance. Aí, conheci uma garota - hoje já é uma jovem senhora - que trabalhava com a Alba Zaluar, que desenvolvia um projeto chamado "Crime e Criminalidade nas Classes Populares". Então, tinha que entrevistar bandido, daí o pessoal: "Chama o Paulo Lins". Universitário que conhece bandido, né? Eu já estava afim da menina e entrei. Acabou que fiquei - e ela também - dez anos trabalhando com a Alba. Eu não pensava em escrever um romance, fui mais por amor à pesquisa. Para ajudar a Alba Zaluar a desenvolver um projeto de antropologia sobre a favela, porque eu tinha acesso ao pessoal da malandragem, eram todos meus amigos e da minha idade. E comecei a entrevistar e ela querendo que eu escrevesse

antropologia, sociologia, isso eu não escrevo. Não sou sociólogo nem antropólogo. Eu disse: "Posso fazer um poema". E ela: "Ah, então faz um poema, escreve alguma coisa sobre a sua vida". Fiz um poema, demorei três meses para fazer, e ela mostrou ao Roberto Schwarz, aqui em São Paulo. Ele ligou pra mim, fiquei todo contente, "Pô, o Roberto ligou pra mim". Ele, um crítico, eu estava na faculdade, já tinha lido quase a obra toda dele, na faculdade você é obrigado a ler o Roberto. E ele perguntou: "Permite publicar o poema na revista do Cebrap?". Publicou o poema e deu o aval pra eu escrever um romance. Aí, minha vida complicou. Escrever um romance não é brincadeira, não.

Ferréz: Isso, você estava onde?

Paulo Lins: Eu estava na Cidade de Deus.

Ferréz: E o romance foi todo escrito lá?

Paulo Lins: Não. Escrevi em Cabo Frio, fui para uma casa maluca, estava desesperado porque não conseguia acabar o romance. Era uma casa na beira da praia, sem luz nem água, um barraquinho da Ione de Ribeiro Nascimento, ela emprestou a casa e fui eu e meu filho morar lá. No começo era maravilhoso, a onda do mar batendo, dormia com a marola, acordava, corria na praia, nadava. Depois de um mês, aquela solidão, aquele barulho do mar me irritava, não tinha mulher naquele negócio, não comi ninguém, não tinha nada. Deu seis meses, voltei pro Rio.

Guto Lacaz: O livro é mais autobiográfico?

Paulo Lins: Não, é imaginativo. Romance é que nem tijolo, é um atrás do outro. Eu falava: "Vou escrever tantas páginas por dia". Comecei com cinco. Aí, caiu pra três, depois ficou uma.

Sérgio de Souza: Levou quanto tempo?

Paulo Lins: No processo levei de seis a sete anos, mas fiquei dez anos envolvido com o livro. Eu parava, voltava, reescrevia várias vezes. Datilografia! Depois que fui ter computador. Eu sou velho!

Marina Amaral: Quantos anos você tem?

Paulo Lins: Eu tenho 44, calibre de revólver!

Ferréz: E o que você usou da pesquisa da Alba?

Paulo Lins: Na verdade, é o seguinte: se eu fosse contar a realidade como ela era, seria impublicável.

Sérgio de Souza: Se fosse no livro? E aqui, você pode contar?

Paulo Lins: Aqui eu posso contar. A realidade não cabe na literatura. Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem. Se você contar a vida de cada personagem tal como ela é, no fim não vai. Então, tem coisas que estavam acontecendo na Cidade de Deus no momento em que eu estava vivendo ali, na década de 60, e eu fazia colagem, pegava o astral e inventava, tem muito mais criação do que narrar tal como é. Eu estava afim de fazer ficção. Já vinha da poesia, já estava envolvido com isso. Eu era poeta

concreto, como todo mundo foi. Nos anos 80, todo mundo era concretista, a gente lia tudo do Augusto de Campos, Haroldo, Décio Pignatari, as traduções, as transcrições, vivia discutindo aquilo, aquela briga deles com o Affonso Romano Sant'Anna, com Ferreira Gullar, que foi a grande polêmica, em que o Roberto Schwarz se meteu também. Eu estava vivendo aquele momento, que era de uma efervescência cultural muito grande. Depois disso, não teve mais uma polêmica grande na literatura, uma "briga" de intelectuais. Isso é muito do Brasil, o intelectual do Brasil é muito parado. Eu estava em Cuba agora, no prêmio Casa das Américas, daqui do Brasil fomos eu e o Moacyr Scliar para julgar os brasileiros. Tinha uns sessenta intelectuais da América do Sul, da América Central, da do Norte não. Tinha até uma americana, mas não estava representando o país, e você vê que os intelectuais latinos são muito ativos, têm uma participação política muito forte. E aqui no Brasil, o intelectual, a universidade, que é tão importante, ela fica meio de fora da discussão, do debate.

Guto Lacaz: Cidade de Deus estigmatizou a sua vida? Agora você vai ter de escrever só sobre esse assunto ou tem outros planos?

Paulo Lins: Vamos botar Machado de Assis, Guimarães Rosa, José Lins do Rego... Às vezes quero mudar, mas José Lins do Rego, por exemplo, vamos ver os romances dele, só com O Moleque Ricardo é que ele saiu do engenho; o Machado de Assis é Rio de Janeiro, aquela coisa da existência; o Guimarães Rosa é o sertão. Fiquei muito preocupado com isso, foram dez anos de pesquisa, escrever um livro só e jogar esses dez anos fora? Tem muita coisa para dizer ainda sobre esse universo.

Mauro de Queiroz: O Estácio tem uma mística: "Se alguém quer matar-me de amor, que me mate no Estácio". Você não escreveu nada sobre o Estácio?

Paulo Lins: O livro que eu vou escrever agora passa pelo Estácio, mas o Estácio está perigoso. No Estácio, o bicho pega.

Mauro de Queiroz: Estou falando "daquele" Estácio.

Paulo Lins: Vou escrever sobre "aquele" Estácio, vou passar por lá porque tem a zona do baixo meretrício, que era interessante. No livro do Sérgio Cabral - o pai, Escolas de Samba no Brasil -, ele conta várias histórias que me interessaram, sobretudo que o Nelson Cavaquinho e o Cartola faziam show na zona.

Sérgio de Souza: No Mangue?

Paulo Lins: É, no Mangue, e também cantavam na rua Maia Lacerda. Eu morava na São Cláudio, passava com a minha mãe e via aqueles caboclos tocando no bar, ela mudava de rua porque dizia que eram todos bandidos, marginais, eu olhava aqueles caras tocando e bebendo e tinham mesmo um aspecto meio marginal, tocando violão de manhã, virando a noite, depois vim saber que esses bandidos eram Cartola, Nelson Cavaquinho, essa rapaziada, e pensei: "Vou escrever sobre isso". Porque isso foi quando eu estava com 4 anos, eram os anos 60, época do golpe de 64.

## TRECHO 2

Flávia Castanheira: Mesmo com o sucesso, a polícia te pára, te dá dura?

Paulo Lins: Uma vez estávamos eu, o Marcelo Yuca e o Macarrão do Planet Hemp (também, com essa "quadriilha"...). Quando o policial viu o Marcelo Yuca, a gente vinha do estúdio, o carro cheio de instrumentos, os caras ficaram uma hora com a gente. Um deles já tinha sido pego fumando maconha por aquele mesmo policial, que perguntou: "Você fuma?" Ele disse: "Fumo" "O quê?" "Cigarro e maconha." Perguntou pra mim: "Você fuma?" Eu não, não fumo maconha, e o Marcelo Yuca também não. Também, só negão, né? Uma outra vez, eu estava saindo pra filmar "Cidade dos Homens" às cinco e meia da manhã. Moro em Santa Teresa, desci pelo Cosme Velho, ali pela casa do Roberto Marinho, e vai o motorista me pegar, o Mantra, que também é negão, o assistente é negão e eu, diretor, com a Kátia Lund, negão. O cara parou o carro e o documento estava vencido, o motorista falou: "O Paulo Lins está aqui, o cara do Cidade de Deus". E o policial: "O quê? Ele está aí? Sai do carro todo mundo!" Multou, revistou todo o carro. Numa outra, o policial perguntou: "Você é o Paulo Lins, né? Meu amigo, sai do carro e fica bonitinho".

Sérgio de Souza: Você está sujo com a polícia?

Paulo Lins: Não estou sujo, não. Eles pegam, dão uma geral, mas nunca me molestaram. Tem policial que me cumprimenta também. Tem um em Santa Teresa que passa no bonde, me vê e grita: "Paulo Lins!"

Natalia Viana: E a bandidagem?

Paulo Lins: Com a bandidagem é tranquilo, sempre foi.

Ferréz: O Paulo se sai muito bem dessas situações. Uma vez, eu estava no Rio, no hotel, ele foi me buscar e sentou no sofá, tomando uma cervejinha, e um cara me falou: "Por favor, espera um pouco que estão chamando a polícia, tem um rapaz suspeito aqui no hotel". E eu: "Pô, é o Paulo Lins, cara, do Cidade de Deus".

Paulo Lins: Também, do jeito que eu estava, não posso reclamar. Não gosto de loja, não sou consumista, roupa geralmente as pessoas me dão, também não tenho problema de andar mal arrumado, tem dia que eu saio com remela no olho. E, naquela situação, eu estava pedindo, estava com uma samba-canção.

Marina Amaral: Você estava só com uma samba-canção?

Paulo Lins: Cueca samba-canção e pulôver.

Wagner Nabuco: Na infância, na adolescência, você percebia racismo na classe média em geral ou só da polícia?

Paulo Lins: Tem certos lugares em que até hoje eu vou e me sinto meio acuado. Aqui em São Paulo tem lugares em que eu vou que tem muitos seguranças nas ruas e ficam te olhando, pegam naquele cinturão assim. E no Rio, Ipanema, Leblon, Barra, quando vou em certos lugares, não me sinto dali, me sinto mal, até hoje tenho isso, quando criança ainda mais.

Sérgio de Souza: Você conhece a periferia daqui?

Paulo Lins: Conheço, o Ferréz me levou.

Sérgio de Souza: Qual seria a diferença entre o morro e a nossa periferia?

Paulo Lins: A periferia daqui parece a Baixada Fluminense, não tem morro, mas o clima é o mesmo, só que aqui é muito grande. Aqui tem mais nordestino e lá tem mais negro. O Brasil é a questão do mestiço, do índio e do negro, são trezentos anos de colonização, quatrocentos de escravidão, duas ditaduras e o Brasil é isso. Pela história do Brasil, está muito bom hoje, se for pensar que tem 503 anos e teve quatrocentos anos de escravidão.

Guto Lacaz: Você é um otimista?

Paulo Lins: Pelo andar da carruagem, pela sua história, acho que o Brasil até está indo bem.

### TRECHO 3

Natalia Viana: Você escreve porque acredita em mudar a sociedade com os escritos?

Paulo Lins: Na verdade, eu queria que o pessoal da favela lesse. Tem muitas pessoas lá, tanto potencial, tanta gente boa que, se tivesse um pouco mais de instrução, um pouco mais de acesso...

Guto Lacaz: A fama não te deu esse instrumento?

Paulo Lins: A Globo Filmes e o Sesc me chamaram para fazer um projeto na Cidade de Deus. Eu vou encaminhar esse projeto. Mas é muito pouco. É aquele negócio, é acabar com a fome. Se o presidente fala "vamos acabar com a fome", é porque é um país que passa fome. O resto é brincadeira. Como é que vai pedir dinheiro pra educação, como é que vou pensar em livro, em educação, se nego está passando fome? Agora, eu acho que um projeto de leitura no Brasil tem de ser implementado, não só pros pobres, pros ricos também, porque o livro forma cidadãos.

Marina Amaral: Você acha que essa juventude seduzida pelo tráfico é seduzida só pelo dinheiro ou tem um potencial político, transformador, que não está sendo canalizado para outro lugar? Que de repente um PSTU subisse o morro e pegava a meninada pra uma coisa política, ou o negócio é a grana e o glamour do traficante sendo bandido?

Paulo Lins: Ninguém vira bandido de uma hora pra outra, "vou ser bandido", isso não existe. Existe, Ferréz?

Ferréz: Não.

Paulo Lins: Não é assim, não, o processo é lento, doloroso, cruel. É devagar e pega crianças na idade escolar. Ninguém quer ser bandido, porque é duro ser bandido, não é fácil.

Marina Amaral: Mas não tem um fascínio pelo Comando Vermelho, por exemplo?

Paulo Lins: É lógico que tem um fascínio, porque é criança. Se o PSTU fosse na favela, e desse resultado... Um dia, um moleque falou pra mim: "Vou sair pra malandragem". Eu digo: "Por quê?" "Porque não vou carregar peso, não vou ser trocador, não vou ser porra nenhuma." "Vai estudar." "Vou estudar, como? Em casa não tem comida, como é que eu vou estudar?" Morreu, era meu camarada, conheço a família toda dele.

Marina Amaral: Mas e se o PSTU subisse o morro e desse resultado?

Paulo Lins: Se desse grana, se desse poder, mas isso não acontece. Agora, é lógico que depois, por osmose com os presos políticos, os bandidos comuns tiveram uma ideologia, a Falange Vermelha foi troço bonito, conseguiu acabar com a violência na cadeia, mandou carta pra a Anistia Internacional, a história do CV também é bonita. O Japonês fala isso no filme do João Moreira Sales, começaram a dividir as coisas e acabou com a violência na cadeia. Por exemplo, se você chega numa favela por um comando, tem leis, mas você vive seguro. Se você não se meter - não estou defendendo bandido, não, estou falando o que é realidade -, em qualquer favela que você morar, se você não se meter com a malandragem ela não se mete com você. Vai quem quer.

Marina Amaral: Mas não te obrigam a esconder bandido, armas, esse papo que a gente escuta?

Paulo Lins: Isso é viagem. Vai quem quer.

Rafic Farah: Eu queria chegar no fascínio pela bandidagem.

Paulo Lins: Todo o adolescente tem fascínio. O Ed Rock fala isso na música dele, que o adolescente se espelha em quem está mais perto. Mas é o seguinte: não é muita gente, não, são poucas pessoas. O problema da favela é o álcool, não é a cocaína nem a maconha, e ninguém fala isso. As famílias ficam desorganizadas por causa do álcool. Quantas pessoas morrem de cirrose, quantos jovens que bebem.

Marina Amaral: Mas você acha que existe um potencial revolucionário, por exemplo, o Marcinho VP com aquela tentativa política, você acha que é pura mentira?

Paulo Lins: Não. O Marcinho é meu amigo.

Marina Amaral: Então, você acha que aquele movimento dele era real?

Paulo Lins: Acho. O Marcinho VP é uma pessoa que falava da sociedade com uma clareza muito grande, e existe muita revolta hoje em dia, muita gente revoltada. Atiraram agora em dois hotéis, no Glória e no Meridien, aí vi uma entrevista do chefe da rede hoteleira dizendo que o Rio de Janeiro perdeu 30 milhões porque ia ter um congresso da ONU aqui e perdeu 30 milhões. Pra onde ia esse dinheiro? Lá pro pessoal que atirou? Ia pro favelado? Não ia, então, meu amigo, nego está revoltado, e acho que é de direito o sujeito pegar e sequestro, a situação que o sujeito vive, que passa fome, é de direito o cara dar tiro. No Rio tem menos, em São Paulo tem mais, muita gente que aparece com carrão importado, mas aqui a periferia está longe.

Ferréz: Você acha que é de direito roubar quem tem?

Paulo Lins: Acho.

Natalia Viana: E matar?

Paulo Lins: Acho. Estou falando uma coisa politicamente incorreta, vagabundo vai cair em cima de mim e eu sei disso. E não vou responder. Mas é assim. Vai no hospital. A minha mãe morreu por falta de atendimento médico, ela ia no hospital e marcavam para um, dois anos depois, morreu do coração. Eles davam aqueles “remedião” e ficavam dois minutos e pronto. Não tem assistência médica, não tem comida, não tem dignidade nenhuma, não tem casa, não tem nada.

Natalia Viana: E você não ficou revoltado, não pensou em matar?

Paulo Lins: Fiquei. Escrevi Cidade de Deus.

Flávia Castanheira: Em algum momento da adolescência você se envolveu com a criminalidade?

Paulo Lins: Tem um amigo meu que falava assim: "Pô, Paulo Lins, se tu não fosse favelado, tu ia ser viadinho, ia morar no Leme, no Leblon...". Mas, vem cá, é muito difícil a pessoa entrar na criminalidade, muito difícil.

#### **TRECHO 4**

Ligia Morresi: Mas volta ao filme, o que achou errado no Dadinho?

Paulo Lins: O Dadinho é meio lombrosiano. Acho que o Lombroso baixou no Dadinho, acho que o Dadinho nasceu muito ruim. Não tinha motivo pra ele ser tão ruim assim. Isso no filme. No livro, não.

Ferréz: Eu queria saber o que sobrou das amizades da Cidade de Deus hoje e o que é o Paulo Lins hoje, fora da Cidade de Deus.

Paulo Lins: Eu sou isso que está aqui. O Paulo sou eu que você conhece. Na Cidade de Deus não sobrou amizade. As amizades são as mesmas. Quem é amigo, é amigo. Agora, são 200.000 pessoas. Não sou amigo de todo mundo. E tem amigo, como de todo mundo aqui, que passa pela sua vida e volta. Depois que eu fiquei famoso - sou uma pessoa famosa, né? Sou famoso! -, tem amigos de vinte anos que nunca mais vi e que querem ser meus amigos de novo, não dá! Agora, os amigos de verdade continuam sendo meus amigos.

Ferréz: Continuam indo na sua casa, participando da sua vida? Até onde abrir a mente pro mundo te distanciou?

Paulo Lins: Não. As pessoas novas... No avião, por exemplo, entro no avião, todo mundo me reconhece e ficam olhando pra minha cara assim... Mas é normal. Isso não me atrapalha. Não tenho problema em ser famoso, estou tranquilo, vou à praia, ao supermercado. E também tem o seguinte: não sou superfamoso, não sou a Xuxa.

Sérgio de Souza: Você é feliz?

Paulo Lins: Não. Feliz é o papa, feliz é o Lula. Feliz é o Bush. Não, tô brincando. Acho que ninguém é feliz, nem triste, né?

Ferréz: Nem com a realização do trabalho cem por cento, o reconhecimento do trabalho?

Paulo Lins: Não, sofre muito, bicho. É muito ataque, processo, porrada. O Tom Jobim estava certo, sucesso no Brasil é uma merda. É assim: quando o livro saiu, tudo certo, rolou dinheiro, o livro bateu recorde, aí nego acha que eu tô rico. Eu não tenho grana pra pagar, eu tenho processo na Justiça, de várias pessoas. Imagina, são quinhentas personagens.

Ferréz: Foi por isso que você mudou o livro na segunda edição?

Paulo Lins: É. Porque não vai dar, não vou poder mais andar. Quando saiu o negócio do Oscar, rezei pra não entrar. Aí eu estava no carro, com minha mulher e minha filha, veio um sujeito bêbado: "Paulo Lins, eu sou parceiro, tu não ganhou o Oscar, mas tu é do coração. O Oscar brasileiro é meu. Você falou de mim...". Tem pessoas assim, que falam isso. Lá na favela acontece. Um cara foi preso. Fui criado junto com ele, aí ele mandou recado me pedindo: "Fala a verdade". Pediu pra eu falar a verdade. Aí fico assim pensando, o que eu faço? Não posso falar a verdade no livro.

Marina Amaral: Mas que processos são esses?

Paulo Lins: Processos... Todo mundo fala: "eu sou fulano", "eu sou sicrano". Isso, depois que surgiu o filme, antes não. Tem um caboclo que pediu R\$ 900.000 de direitos e não tem o nome no livro.

Natalia Viana: Mas os nomes são os verdadeiros?

Paulo Lins: Teve nome que eu botei o verdadeiro. Mas não são as pessoas, eu estava numa situação muito infantil. Sou apaixonado por livros, queria que o pessoal lesse. Aí tem um lá que chegou pra mim e falou: "Mas, então, Paulo Lins, tu vai fazer um livro, mas ninguém lê aqui". "E se eu botar o nome de algumas pessoas?" Aí ele disse: "É, bota o nome de algumas pessoas". Eu disse: "Mas não é a pessoa, eu criei, inventei esse personagem". "Bota os nomes, bota os nomes, que o pessoal vai ler." O cara é leitor, é escritor, advogado, acreditando nessa coisa que o pessoal vai ler... Não quero que o pessoal leia só Cidade de Deus, que leia só livros de esquerda, quero que leia Fernando Pessoa, Machado de Assis, Maiakóvski, Baudelaire, Heidegger...

Ferréz: Então, você foi influenciado para pôr o nome real das pessoas?

Paulo Lins: É, falaram pra mim: "Se você não botar os nomes, ninguém vai ler". Aí eu botei o nome. Mas não são esses personagens. Eu criei. Mas ninguém leu, não adiantou nada, só veio processo.

Sérgio de Souza: Que autor ou atores fizeram a sua cabeça?

Paulo Lins: Fiquei encantado com Balzac, Dostoiévski, aí tem o Marçal Aquino, tem o Mauro Pinheiro, do Cemitério de Navios. Tem Guimarães Rosa, Lima Barreto, Machado de Assis. José Lins do Rego tem o Fogo Morto, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei. Só que botei na versão urbana. Recomendo aqui assim: antes de ler o Cidade de Deus, leia Fogo Morto.

Mauro de Queiroz: Graciliano?

Paulo Lins: Graciliano também é outro. O Graciliano, rapaz! Vidas Secas, São Bernardo... É, roubei muito dali também. Roubei do Lima Barreto, do Dostoiévski... Ah, tem que roubar...

Ferréz: Tem um amigo meu, o Ademir, que diz que o Marçal Aquino escreve o que a maioria das pessoas não reconhece, que só a gente que é xarope percebe. O Marçal escreve uma história e por baixo tem uma outra história que só a gente vê. Você acredita nisso?

Paulo Lins: O Marçal é um grande escritor brasileiro. Tenho esse privilégio: até artigos de jornal eu mando pra ele corrigir, ele corrige na hora e manda de volta. Mas, antes do Marçal, tenho duas pessoas que são fundamentais na minha carreira. Eu só escrevi o livro por causa de duas pessoas. Não foi por causa do Roberto Schwarz, não foi por causa do Paulo Leminski e não foi por causa da Alba Zaluar. Foi por causa da Virgínia de Oliveira Silva e por causa da Maria de Lourdes da Silva. A Maria de Lourdes foi a fundamental. Se eu não estivesse junto com ela, o livro não sairia. O nome dela eu vou repetir: Maria de Lourdes da Silva, pernambucana, historiadora, mãe da Mariana, minha filha. Ela desenhou o livro na minha cabeça, falou "faz isso, isso, isso", corrigiu o livro. A Virgínia deu forma. Uma deu conteúdo, a outra deu forma. Eu daria coautoria a Maria de Lourdes, mas ela não quis. Ela é coautora do Cidade de Deus. É mulher, é por isso que eu gosto de mulher. Nordestinas, as duas.

### **ANEXO C - Entrevista com Paulo Lins concedida ao Jornal do Commercio em 29 de dezembro de 2005**

#### **Cultura negra é tema do novo livro de Lins**

Paulo Lins estará de volta às lides literárias na virada do ano, oito anos depois de havê-las interrompido por causa do sucesso editorial e cinematográfico de Cidade de Deus, que o fez amarelar nas tentativas de retomar a veia romanesca e o levou a cair nas tentações ou desvios dos roteiros de curtas e longas metragens. Ele agora vai sentar, mesmo, para escrever um romance sobre a história da comunidade negra do Rio de Janeiro no século passado, segundo a percepção da personagem central, uma jovem de cor, que aborda o tema ao tentar focalizar, em sua tese de mestrado, as questões com as quais se defronta a sociedade brasileira atual, como a violência, a pobreza e os preconceitos raciais, a partir da experiência vivida por sua própria família.

As contribuições da cultura negra na literatura, na criação do samba, no advento da umbanda, das escolas de samba e nos demais domínios artísticos, são postas em relevo e alicerçam o paradoxo exposto pelo escritor. Ou seja, a de uma comunidade que imprime vigorosa marca na identidade cultural da nação, mas permanece social e economicamente discriminada. A esse paradoxo se junta um outro não menos aberrante – “o da persistência do racismo numa sociedade que se torna cada vez mais mestiça do ponto de vista étnico e que deveria, em consequência, favorecer a integração do negro e do mestiço”, Paulo observa. A seu ver, ao longo do último século, “a literatura histórica e sociológica idealizou a formação e o desenvolvimento de uma democracia racial no Brasil, sem se deter no exame da realidade que contradita tal construção teórica ou acadêmica”.

No seu último roteiro para a comédia musical que Lúcia Murat está concluindo a filmagem no momento, na favela carioca da Maré, o escritor aflora, deixa entrever algumas das situações ilustrativas desses disparates a serem tratados em profundidade no romance. Entre palestras e sessões de autógrafos no Salão do Livro do bairro parisiense de Montreuil – realizado recentemente e no qual Cidade Deus foi o livro brasileiro mais vendido -, Paulo Lins concedeu a entrevista que se segue.

Jornal do Commercio: Mas o que aconteceu para você se meter com cinema, tevê e se afastar da literatura?

Paulo Lins: Fiquei com medo de escrever o segundo livro. Essa coisa acontece com muitos escritores. É preciso considerar também que, à parte o envolvimento com o cinema e a tevê, andei viajando muito para o lançamento de *Cidade de Deus* (1997) em inúmeros países, mais de 30. Depois, com a saída do filme de Fernando Meirelles, em 2001, o romance ganhou novas edições e com estas as solicitações que me afastaram da escrita. Mas agora não dá mais para adiar o retorno à literatura. “Quase Dois Irmãos” foi o último longa, falo do roteiro, que fiz. Assinei contrato com a Editora Planeta para escrever o novo romance e vou me concentrar agora na sua elaboração.

JC: Como fará agora para que a experiência no trato de imagens cinematográficas não interfira na sua criação literária, na sua faina com as palavras?

PL: Consigo separar, compartimentar. Ou seja, na escrita literária só penso com palavras. As imagens são, de preferência, poéticas. Nasci poeta, comecei a fazer poemas aos 6 anos de idade, sem saber ainda escrever. Eu ditava, então, os versos para minha mãe. Portanto, a força de meu universo imagístico vem das palavras. Quando escrevo não me ocorrem imagens de cinema. Há, todavia, narrativas que são por si próprias inevitavelmente fílmicas. Paciência.

JC: O que distingue a literatura do cinema?

PL: A literatura dá mais liberdade do que cinema, você pode dizer o que o cara está pensando, pode divagar. Já o roteiro, por questões técnicas, e pela própria natureza da criação audiovisual, que tem de ser condensada, põe limites à sua imaginação.

JC: Quais foram as consequências da celebridade literária por você alcançada?

PL: Ficar exposto à mídia não me incomoda. A notoriedade só me trouxe coisas boas: a alegria, a segurança, a porta aberta que me era antes fechada nessa ou naquela área e, com isso, minha visão de mundo se ampliou. Em suma, sucesso é bicho bom. Tive acesso à classe média, comecei a conviver com as elites, a enxergar com clareza as diferenças entre as classes sociais, a saber o que uma pensa da outra, o que é quase sempre pouco edificante.

JC: O 'bicho bom' do sucesso transformou Paulo Lins. Você embranqueceu de vez, se não ficou louro de olhos azuis, não?

PL: Eu acho que fiquei até bonito, coisa que não era. Na imaginação das pessoas mais entusiasmadas eu embranqueci, talvez. Mas o certo e verdadeiro é que continuo um preto assumido, fiel às minhas raízes, à minha identidade afro-brasileira. Permaneço um sujeito simples, conservo as amizades que fiz na *Cidade de Deus*. Não dei as costas à história dos que, como eu, sofreram e sofrem discriminações, as agruras da pobreza e da marginalidade

JC: Como era sua vida antes de *Cidade de Deus*?

PL: Na Faculdade de Letras, eu escondia que morava na favela, tinha vergonha de dizer isso. Pegaria mal. Sentia-me isolado entre os colegas, havia apenas um ou outro negro na faculdade. Os colegas gozavam de condição social superior, viajavam pela Europa, falavam duas línguas estrangeiras, o que agravava em mim a sensação de segregação por ser negro e pobre. Sensação que se atenuou quando me afirmei como poeta e bom aluno. Estudei com desespero para chegar lá.

JC: Chegou lá ao transformar em romance o material para uma tese de antropologia...

PL: A professora Alba Zaluar, da Unicamp, desejava que eu escrevesse uma tese de antropologia sobre a Cidade de Deus. Não topei a proposta. Queria na verdade fazer um romance. Ela me pediu, então, para escrever um poema e o submeteu depois ao crítico Roberto Schwarz. Este me chamou e foi incisivo: você é um escritor pronto, pode escrever um romance. Basta agora se concentrar e pôr muito sentimento no texto. Aí, mergulhei. Mas, primeiro, fui ler romances brasileiros e estrangeiros com o olhar de escritor, e não de simples leitor, a fim de aprender um pouco das técnicas literárias, como se articulam os elementos de uma estrutura romanesca. José Lins foi o autor que mais me influenciou. Cidade de Deus tem uma estrutura tripartida parecida com a de Fogo Morto e adotei o mesmo tom coloquial de José Lins.

JC: O que você deseja com sua literatura? Transmitir uma mensagem política, exprimir um engajamento nas causas sociais?

PL: Antes de mais nada, quero ser artista, com toda a liberdade para tratar a espiritualidade, as emoções, as sensações da vida com o senso estético inerente à arte. Se você quiser dar uma função social ou política precisa, deliberada à arte, ela perde nas exigências ou constrangimentos do engajamento a liberdade que é seu valor maior. Agora, como a história o ilustra, as artes em geral podem perfeitamente se exprimir através de temas sociais, políticos, pois estes são vetores de sentimentos, emoções, sonhos, desilusões, alegrias e tristezas da vida que a literatura, a pintura, o cinema e o teatro recriam ou antecipam suas transformações. O essencial é que a obra de arte sensibilize, enriqueça, faça os seres humanos compartilharem dos sentimentos externados pelo autor e que, em geral, correspondem às experiências existenciais de cada um.

JC: No novo livro em gestação, o mote principal, como em Cidade de Deus, continua sendo a denúncia social...

PL: Acho que todo romance tem, de uma forma ou de outra, um cunho social e político. Por minha formação, por tudo o que vivi, vai ter sempre uma dose de denúncia do racismo, da violência, das desigualdades sociais. Porém, não ponho a denúncia acima dos valores transcendentais da arte, a começar pelo valor da liberdade na criação. Do contrário, estaria fazendo obra panfletária. Tudo o que acontecia na favela Cidade de Deus estava nos jornais. Eu apenas fiz aquilo que não é função da imprensa - formar naquele cenário da favela personagens e, sem fantasiar a realidade, mostrar que eles são pessoas normais. Ou seja, eles têm sentimento, amam, sofrem e estão naquela situação não porque desejem, mas porque, de certa forma, a vida os lançou na criminalidade.

JC: Como anônimo morador da favela, você já tinha essa visão dos que se entregam à criminalidade?

PL: Não. Antigamente, eu tinha ódio de bandidos. Por causa deles minha mãe pedia para eu não sair de casa à noite, havia tiroteios na vizinhança, balas perdidas matavam inocentes. Depois, já com o olhar de escritor, passei a sentir pena deles e procurei ver no que eles poderiam se diferenciar dos bandidos da literatura ao realizar as pesquisas para escrever Cidade de Deus.

JC: A que conclusão chegou?

PL: Como o referencial maior de nossa literatura romanesca era sobre a violência no campo e não na cidade, e se concentrava de preferência no Nordeste em razão de sua pobreza histórica, fui então estudar os grandes autores da região. Verifiquei que os bandidos urbanos não se diferenciavam daqueles descritos por Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e mesmo do mineiro Guimarães Rosa. A formação da personagem de Zé Amaro, de José Lins em *Fogo Morto*, de Pedro Bala ou Volta Seca, de Jorge Amado em *Capitães de Areia* é igual à de Zé Pequeno em *Cidade de Deus*. As épocas, as circunstâncias e os lugares são diferentes, mas as motivações de base são idênticas na constituição do bandido do sertão e da favela – a revolta diante da injustiça, da exclusão social. O mesmo quadro você encontra nos grandes clássicos da literatura universal, basta ler Dostoievski, entre outros.

JC: Quer dizer que, mesmo vivendo no meio de bandidos, você teve de recorrer à literatura para conhecê-los e compreendê-los?

PL: Não se pode perder de vista o fato de que entre os 250 mil habitantes da Cidade de Deus, para ficarmos no cenário do livro, apenas uma centena de pessoas está diretamente envolvida com a criminalidade. Os bandidos se diluem na massa, mudam de esconderijos continuamente, só se movem pela madrugada, tornam-se invisíveis. Nem por isso, contudo, a influência deles deixa de ser muito forte e perigosa na comunidade porque estão superarmados.

Porém, ao realizar a pesquisa para o romance, fui entrevistá-los. Eles me receberam não porque eu fosse um intelectual, universitário, mas porque eu morava lá e já havia promovido ações sociais e culturais na favela, ao lado dessa grande benfeitora da causa da integração, Cleonice Dias. Eu era respeitado. Foi aí que percebi, como antes José Lins, Jorge Amado, que a violência não é praticada por pessoas congenitamente más e sim, na maioria dos casos, pelos que não tiveram uma oportunidade na vida. No mais, escrevi o livro com pleno conhecimento de causa, sabia do que estava falando porque vivi a violência na própria pele.

JC: Como avalia a contribuição da literatura engajada para a mudança do mundo?

PL: A literatura e as artes em geral podem contribuir, trazendo à luz situações engendradas pela miséria, pela violência, pelo racismo, suscitando o debate em torno das grandes questões da sociedade, mas o resultado resta muito modesto. No caso do Brasil, o impacto duradouro das obras de Amado, Graciliano, José Lins, do teatro de Augusto Boal, das músicas de Chico Buarque contribuiu, sim, para o enriquecimento da consciência individual, porém não conseguiu alterar a visão das elites sobre as perversões que fazem de nosso país uma sociedade injusta. Seja como for, temos que continuar martelando na mesma tecla nas artes, nos movimentos da cidadania com suas ações de democracia direta, sem esperarmos que o governo, sozinho, opere as mudanças necessárias. Gostaria de assinalar a importância capital da ação exercida pelos jornalistas nesse processo de conscientização pela tolerância e por uma maior interação das classes sociais.

JC: O que fazem os jornalistas pela causa?

PL: O reconhecimento e a valorização da arte negra, sobretudo na sua vertente mais poderosa, a musical, ocorreram a partir do momento em que os jornalistas subiram o morro e de lá descenderam trazendo os tesouros da criatividade de seus sambistas, de seus poetas, para divulgá-los na imprensa, no rádio, nos salões da alta sociedade. Não foram as academias, as universidades que desempenharam esse papel, e sim os jornalistas, encantados, “atuados” com o gênio de Pixinguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho e tantos outros.

JC: Com o distanciamento crítico de oito anos, uma vez que *Cidade de Deus* foi publicado em 1997, o que você teria ainda a dizer, hoje, sobre o livro?

PL: Esse rebento da miséria e da violência foi gerado no ventre da má distribuição da renda nacional. Hoje, eu o ofereço às elites brasileiras com a dedicatória: “Toma que o filho é teu”.

#### **ANEXO D - Entrevista com Paulo Lins concedida a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro em 16 de maio de 2001**

##### **O autor do romance *Cidade de Deus* fala de sua formação literária**

Santa Teresa, Rio de Janeiro.

Francisco Monteiro: O Schwarz (Roberto), numa crítica do trabalho que lhe fez, disse que havia identificado uma influência dos naturalistas ....

Paulo Lins: Eu não sirvo para ser naturalista não ... na verdade para este trabalho, eu pouco li os naturalistas ... eu li muito os modernistas porque eu não tinha muito uma tragédia urbana, uma referência de uma tragédia urbana porque o que a gente tem mais na literatura é uma tragédia rural e eu peguei muito José Lins do Rego, muito Guimarães Rosa e na verdade assim, eu não tenho uma influência direta e assim, quando você está escrevendo um romance, tudo que vem na minha mão, eu lia. De Edgar Allan Poe à Hoffman, Gabriel García Marquez, Jorge Amado .... eu não segui um modelo literário ...

FM: Por exemplo, você leu *O cortiço*?

PL: Li *O cortiço* ... mas eu li *O cortiço* quando eu era menino e depois eu não reli para o trabalho. Quer dizer, eu reli para dar aula, eu sempre releio para dar aula. Mas para fazer o romance na verdade eu não tive... O Schwarz fala isso porque é um livro baseado na realidade, é um livro realístico, mas eu já discuti isso muito com ele e já falei que não tive a intenção de ser naturalista.

FM: Você mencionou a tragédia rural. O Alejo Carpentier, o cubano, você conhece ...

PL: O que escreveu *O Rei de Havana*?

FM: Sim ...

PL: Acabei de ler um livro dele agora.

FM: O Carpentier ... ele mencionou num ensaio que faltava uma literatura urbana na América Latina. De lá para cá até saiu alguma coisa. Basicamente, só Buenos Aires, que é uma cidade que tem uma cara especial, tinha uma literatura urbana, o Rio (de Janeiro) não tinha. Apesar de *O cortiço* e tudo mais, mas uma literatura urbana mesmo? E até o Lima Barreto é transferência de dramas rurais para o ambiente urbano ...

PL: Ele tem sempre uma fuga para o rural, para o campo e até mesmo no Policarpo Quaresma ele vai terminar em Santa Cruz, não é isso? E sempre uma coisa que ele vai ... o livro não se fecha dentro da cidade, dentro da urbe. Dá sempre uma fugida. O que eu tinha de tragédia? Eu tinha São Bernardo, do Graciliano, que é uma tragédia. Eu tinha Fogo Morto, que é uma tragédia,

um Brasil doente, um Brasil que se acaba, que todo mundo fica louco, todo mundo morre. Mas uma tragédia urbana, um universo urbano trágico eu não tinha uma referência e aí eu peguei mais os modernistas que traziam isso para mim e José Lins do Rego, mas na verdade assim ... o que mais me influenciou foi Guimarães Rosa por causa da linguagem dele, não que eu tentei fazer o que ele fez por que é diferente. Ele trabalhava com as possibilidades da linguagem, quando ele fala sonhoso ... é um radical de sonho e um sufixo de intensidade. Ninguém fala sonhoso, mas é possível falar sonhoso em língua portuguesa, ali ele pega e cria uma palavra com as possibilidades que a língua dá. Eu não, eu só peguei o coloquial de (extenso?) e taquei no romance, eu não fiz nada de novo, eu não criei nada.

FM: Deu para sentir uma influência do Guimarães por causa de alguns trocadilhos ... “quando falha a fala, fala a bala”.

PL: Isso não foi nem do Guimarães, foi do Augusto de Campos (risos). Desculpe. Foi daquele livro ... Conhece aquele poema Balalaica, do Maiakowski? A bala, bala ... eu peguei daquele livro. Mas eu peguei muito do Guimarães Rosa.

FM: Esse trocadilho pareceu muito com uma poesia do Guimarães que quase ninguém conhece, em Ave Palavra tem poesias do Guimarães com muitos trocadilhos como esse aí.

PL: Eu conheço, eu tenho ele aí. Esse tem vários trocadilhos, ele trabalha muito com isso.

FM: Eu gostei muito da coisa do “lá embaixo” como lugar, topônimo, “lá em baixo”, “lá em cima”... lá também era assim ou foi uma invenção sua, como as coisas que o Guimarães inventava ou que algum escritor inventa?

PL: Existe lá ... lá o pessoal fala assim. Na verdade, é o rio que desce. O rio é personagem do livro ... o rio que corta ... o rio é vivo. As referências ... é pelo rio, então o rio vem lá de cima, o rio desce. Lá em baixo é onde o rio passa, então o pessoal lá da Cidade de Deus fala assim. Então eu aproveitei e usei assim e foi aquela dificuldade do começo, que eu queria dar referências, nome de lugar, mas eu achei melhor assim e ficou deste jeito.

FM: Ótimo. Você mencionou influências brasileiras ... e da América Latina, Colômbia, Cuba, você tem alguma influência específica?

PL: Isso é uma grande crise que a gente tem aqui na academia. Eu estudei na UFRJ, passei na Unicamp junto com a Alba (Zaluar), fiquei no IUPERJ e tal e a nossa formação é totalmente europeia e a gente tá de costa mesmo para a América do Sul. Na minha formação, eu não tive nenhuma leitura da América do Sul. Não li, não li, eu realmente não li. A não ser os grandes... Borges (Jorge Luiz), Gabriel García Marquez, o poeta argentino.

FM: O poeta argentino?

PL: O do Jogo da Amarelinha ....

FM: Cortázar (Julio).

PL: Isso. Mas um estudo da América do Sul propriamente dito, eu não conheço. Da Colômbia eu não conheço nenhum autor colombiano... conheço agora, mas na minha formação? O Brasil

não é ligado à América do Sul, o Brasil está totalmente ligado à Europa, a academia é assim, você tem que estudar... Ana Ribeiro: Os franceses...

PL: Isso.

FM: O curioso, e você não mencionou, é que quase todos os autores latino-americanos, e os brasileiros também são latino-americanos, mencionam o Faulkner, que ele cria um espaço ficcional próprio, ele cria uma cidade com nome absurdo, mas... inspira Macondo e também Cortázar menciona o Faulkner... você também conheceu o Faulkner?

PL: Não (risos). Tá surpreso?

FM: Não. É que ele influenciou muito na questão de criar uma cidade, um espaço, de ambientar, enfim... ainda nas influências, qual seria aquele que você realmente...

PL: José Lins do Rego, com Fogo Morto. Acho aquele ali o grande romance da literatura brasileira... é de uma beleza, de uma cruel beleza, mostra o Brasil doente. São três histórias que se cruzam, a primeira é a do mestre José Amaro, depois a do seu Lula e a terceira do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha. São três histórias que se cortam e também a linguagem que ele usa através de diálogos, a narrativa é toda entrecortada de diálogos, eu acho que foi a grande influência. E Crime e Castigo, de Dostoievski. Ilusões Perdidas, de Balzac. Estou falando de livros que eu li quatro ou cinco vezes. Fogo Morto eu li cinco vezes. Dostoievski com Crime e Castigo eu li quatro ou cinco vezes e tem outros livros que eu li muitas vezes. São Bernardo eu li demais também. Eu leio livro como quem escuta música. Você não coloca um CD e fica assim, escutando? Eu leio assim.

FM: Você falou da música. O Ulloa, um amigo do Darío lá de Calí tem um livro chamado La Salsa en Calí, é um trabalho sobre a música e os aspectos sociológicos da música. Você menciona bastante a música no seu trabalho, qual é a sua relação com ela?

PL: Quando eu era adolescente, lá em Cidade de Deus, o único contato que eu tive com a arte foi através da música, com Caetano, Gil e nesta época a música popular brasileira estava com uma força grande, o pessoal estava fazendo, estava acontecendo, e eu não tinha acesso a livros, não tinha acesso a cinema, não ia a cinema. A única coisa que chegava era a música através daquela rádio ... que tocava MPB ... nacional, uma FM que tinha...

FM: Acabou em 1982, era a Nacional FM.

PL: Isso. Então, eu ouvia muito isso e gostava muito da música popular e me apaixonei pelo Caetano Veloso, pelo Chico Buarque. Então, esses caras falavam muito das referências que eles tinham por causa da leitura e eu comecei a ler muito por causa deles, foi a música que me levou para a literatura. Eu queria ser músico, queria ser letrista, fazia letras de música, sambanredo no colégio, nas escolas de samba da Cidade de Deus, mas foi por causa desses caras que eu fui para a literatura. Então, a música tem um peso muito grande na minha vida, uma influência muito grande, quer dizer, não uma influência, a música é um canal que me levou à literatura.

FM: O Chico Buarque influenciou o romance, não o romancista?

PL: É, na verdade eu nem gosto muito da literatura do Chico Buarque. Não é coisa que realmente faça a minha cabeça, não.

FM: Ele é um letrista fantástico ... outra coisa que eu reparei foi a ausência da religião católica. A não ser que seja uma coisa muito rara, mas ela quase não aparece no romance. É uma opção pessoal ou é realmente assim lá? Aparece muito a umbanda mas quase não aparece a religião católica. A presença é tão mínima, realmente, lá?

PL: Até que tem. A igreja até fez parte da minha formação, fiz parte de grupo jovem, mas não foi por nada não. A bem da verdade, esse negócio de falha a fala eu especifico bem. Eu trabalhava com a Alba e a pesquisa foi sobre o crime especificamente. Então, é assim: o meu assunto é o crime e eu vim aqui por isso, isso na página sete ou oito... Então, eu coloquei direto a questão da criminalidade. Não sei por que não aparece ... e, engraçado, não aparece. A igreja lá foi importante, padre Júlio.

AR: No começo do livro aparece o padre Júlio.

PL: Mas não sei por quê. A igreja na Cidade de Deus foi muito forte, na verdade, e o padre Júlio foi uma pessoa muito importante na Cidade de Deus. Mas eu não sei por que não botei.

FM: Talvez seja pelo meio específico. Policiais, pessoas que estão na linha de frente, bandidos geralmente tem esta coisa do São Jorge, por exemplo, que você menciona muito. Mas é o São Jorge católico na verdade.

PL: E na história eu coloquei Ogum. A umbanda e o candomblé tem mais presença do que a igreja católica porque essas religiões afro não têm preconceitos, eles aceitam qualquer um. É aberto, você chega lá e não precisa colocar roupa, todo mundo chega lá e tem a consulta, é aberto. Então, eu acho que os bandidos, os travestis, qualquer tipo de excluído se encontra lá. Na religião afro-brasileira, tanto a umbanda quanto o candomblé. E a religião católica tolhe um pouco. A igreja católica, como a igreja evangélica, discrimina, ela faz seleção, não faz isso não faz aquilo, não pode isso, não pode aquilo. Na umbanda, todo mundo tem proteção, todo mundo reza, não tem problema ... (risos).

FM: E aí Ana Paula, alguma questão?

AR: Tenho uma sim. A influência antropológica e a coisa da história de vida. Primeiro, eu gostaria que você contasse um pouco da sua vida na Cidade de Deus e como você chegou ao romance, um pouco desse percurso.

PL: Na verdade quem me empurrou para fazer o romance foi a Lourdinha (Maria de Lourdes da Silva), eu fui casado com ela. Eu, nessa época, trabalhava na Universidade e trabalhava com poesia, nunca havia pensado em escrever um romance. E a Alba queria pessoas para trabalhar na Cidade de Deus que morassem lá e eram poucos universitários que moravam na Cidade de Deus naquela época, hoje deve ter mais, mas, na época, eram só cinco, seis. E a Lourdinha queria participar e eu namorava a Lourdinha. E, como era difícil ela ir para lá entrevistar bandido e eu conhecia tudo quanto era bandido...

AR: Começou a acompanhar a Lourdinha...

PL: Comecei a acompanhar a Lourdinha e acabou que todo mundo saiu e ficou só eu e ela durante dez anos com a Alba. Agora, a antropologia teve muita influência. Teve muita influência porque eu tinha que ler os trabalhos, os livros que a Alba passava, linguística. Na

verdade, a parte da linguística na antropologia foi o que mais me influenciou. Bakhtin, Hannah Arendt. Sabe, eu li esse pessoal mas eu nunca, nunca...

AR: Nunca te deu...

PL: É, nunca me pegou... a Alba queria que eu fizesse uma, uma...

AR: Etnografia.

PL: É, mas... não dava pra mim não.

AR: Tudo bem, conta um pouco da tua infância na Cidade de Deus, como a sua família foi para lá ...

PL: Eu morava aqui no Estácio e meu pai morava numa casa alugada, porque baiano, né? O Estácio era o lugar que recebia os negros. Aquela área ali da Gamboa era que recebia os negros no início do século passado, os negros iam para aquela área do Estácio, da Central e como todo bom baiano ele morava no Estácio, eu nasci ali. Aí teve a enchente de 66 (ou 76?) que forma barra pesada. Então teve desabrigado. O meu pai conseguiu uma casa com pistolão. Ele chamava de pistolão. (risos)

Ele era pintor de parede, trabalhava na casa de um sujeito e aí o cara conseguiu uma casa pra ele.. Aí, a gente pegou e saiu daqui do Estácio que era, bem, não tinha asfalto, aquele negócio todo, não tinha essa... essa, esse ... era tomado de gente. Quando eu cheguei na Cidade de Deus, era o paraíso. Por que eu morava em frente ao Rio e tinha boiada. E a boiada que passava lá. E tinha um lago, um tinha um laguinho. A gente vivia o dia todo na rua e nem comia em casa porque tinha manga e muita fruta, né? Era muito bonito lá, na verdade. Mas era violento já. Porque aqui também é. No Estácio já era violento. A brincadeira de rua já era violenta. E isso me deixou... eu aprendi na infância a conviver com a violência. Tipo, aprender a bater, aprender a brigar. Sabe? Tive que fazer o jogo da terra. O jogo da comunidade. Eu sempre vivi na violência. Eu fico pensando aqui, assim, hoje um morador de classe média que nunca morou numa favela me diz, assim, “vem cá, quantas pessoas você conheceu que morreu?”

AR: (risos) Puxa!

PL: Aí o cara aqui fala assim “eu conheço, é... deixa eu ver, é... uns dois ou três”. Aí ele fala: “foi como?” E eu: “acidente de carro”. Eu conheço mais de mil. (risos)

AR: É melhor falar dos que estão vivos.

PL: Não! Eu conheço mais de mil pessoas que morreram, entendeu? E... é isso! Depois de tanto tempo, depois do que eu vivi eu era muito pacato. Sempre fui muito ligado à arte. Eu era pequeno, mas depois que eu cresci (porque eu sou alto, né?), aí o pessoal começou a me respeitar. Mas eu apanhei muito. Era aquela brincadeira de briga mesmo. Mas eu nunca me envolvi com a criminalidade.

O telefone toca e ele deixa cair na secretária eletrônica. Paulo Lins diz que pode continuar a entrevista, mas pára para ouvir a mensagem.

PL: Mas aí quando eu cresci e fui ser Fuzileiro Naval, aí eu fiquei forte, fiquei alto e comecei a...

AR: Impor respeito?

PL: É. Impor respeito através da... da.... porque eu fui ser militar na época da ditadura, que é uma coisa que impunha respeito. Aí, eu fui pra Universidade, fui dar aula na Cidade de Deus e aí a minha vida ficou.... aí sabe, meus amigos de infância, aqueles que me batiam ficaram meus amigos e coisa e tal. Mas a minha infância foi muito dura, foi muito violenta. A sorte é que eu tinha um irmão, ou melhor, tenho um irmão. Ele mora na Cidade de Deus ainda e meu irmão era muito violento. Depois de um tempo ninguém mais me batia porque...

AR: O seu irmão era...

PL: É! E também não podia voltar pra casa chorando.

AR: Você também apanhava.

PL: Apanhava. Então, a violência sem igual, sem limite. Mas depois que eu fui pra Universidade e fui dar aula lá, fiz parte da Associação de Moradores. Tenho dois filhos feitos lá. A Mariana foi feita lá, o Frederico foi feito lá. Casei, separei, casei de novo, separei, casei de novo.... (risos)

FM: Uma coisa que aparece muito no romance é tensão racial. Mas não tanto entre negros e brancos. Mas entre nordestinos e negros. Como é isso?

PL: Isso é uma questão muito forte, é um racismo muito grande. Nordestino e negro tem um racismo muito forte. Não é só em relação ao branco com o negro. Mas o negro também é racista em relação ao nordestino. Você vê que até as amizades são divididas. Tem um espaço dividido. Não se cruzam muito não. E o branco e o português também. Porque o nordestino é índio. Na verdade, se a gente for ver bem, nordestino é descendente de índio. São os caçaras aqui coisa e tal. Há um racismo muito grande.

FM: Há pouco tempo, apareceu uma reportagem sobre uma favela que não tem violência. Mas que aparentemente era só de nordestinos. Expulsaram os negros de lá. Ficou implícito, não tiveram a coragem de falar isso. Na verdade, não havia mais a questão racial porque uma das etnias foi eliminada. Tecnicamente...

PL: Qual favela?

FM: Não me lembro agora. Mas saiu no jornal faz um mês mais ou menos.

PL: Rio das Pedras?

FM: Acho que sim.

PL: Rio das Pedras é a favela mais violenta que existe. Lá tem a mineira. O negro não foi eliminado. Ali foi que nem na Rocinha. Foi formado pelo pessoal do Nordeste que veio pra cá e foi crescendo... Mas lá existe a mineira. Existem, ali, os justiceiros, a polícia mineira. Não existe bandido, mas tem justiça com as próprias mãos, entendeu? Não é assim uma maravilha, existe uma polícia mineira ali que não deixa ter crime. Quem cometer um crime ali paga com a vida.

Por exemplo: nas favelas do Comando Vermelho também não tem crime dentro da favela. O crime é só com quem está envolvido. Não tem assalto, não tem roubo, não tem estupro...

AR: Aliciamento de menor.

PL: Não tem. O crime só tem... Só tem confusão quando tem guerra. Mas é uma lei imposta pelo poder paralelo que existe também em Rio das Pedras.

FM: Uma coisa curiosa é o nome de favela aqui no Rio. Em geral é Gardênia Azul, Jardim Catarina... Quanto mais bonitinho o nome, tem um problema. Os nomes são bonitos, mas os lugares são ruins. Cidade de Deus, de onde vem?

PL: Ih! Rapaz, não sei não. Porque foi uma coisa da Aliança para o Progresso que existia nos Estados Unidos e no Brasil. Fizeram a Vila Kennedy, Cidade Alta, Cidade de Deus. Eu não sei porque criaram como Cidade de Deus não.

FM: Porque há um livro de um italiano, um monge italiano – Campanella – que inventou uma cidade de Deus. Seria uma utopia. Cidade planejada, toda certinha, bonitinha.

PL: Eu li esse livro. Mas foi Santo Agostinho, não?

FM: Bem, se escreveu como utopia foi o Campanella. Ele expressou uma cidade livre. Nem que fosse ironia, na verdade, uma utopia frustrada.

PL: Eu não sei porque deram esse nome não. Não tenho a mínima idéia. É bom procurar saber por que deram esse nome. Mas fala, vai lá.

FM: Ana Paula...

PL: Você ficou um pouco frustrado pela minha relação com a literatura sul americana e latina?

FM: Ah! Não! Não, porque, na verdade, em geral pro pessoal que tem hoje isso não é europeizado. Em geral, o pessoal mantém a sua autocrítica em relação a isso. Não percebe que lhe falta o lado latino americano. No seu caso foi uma deficiência ao longo do....

PL: Que eu sou contra isso. E dá uma certa revolta porque você não tem intercâmbio. A Academia está voltada pra Europa. Por exemplo: a literatura africana, você não tem literatura africana aqui no Brasil. Você não tem um pensador africano. Eu tive na África agora e tem uma... eles têm uma visão do Brasil. Os africanos amam o Brasil. E acho que o Brasil na questão racial que vai, que vai... é o país que pode evoluir na questão racial. A salvação dos negros está no Brasil.

FM: Estamos ferrados! (risos)

AR: Como é que você vê a questão racial hoje no Brasil? A gente falou das tensões na Cidade de Deus...

PL: A (organização – esta palavra está inaudível) muito ruim no Brasil hoje. Continua, né? Uma dificuldade muito grande de ascensão social. Porque é grana mesmo. É racismo brabo. Você vai em lugares de cultura como, por exemplo, num cinema, num teatro, na universidade e você não vê pessoas negras. Você vê nas universidades, mas só nos cursos de Ciências humanas, Letras...

AR: Sociologia e História...

PL: Sociologia e História. Então, o racismo no Brasil é uma coisa forte. É muito forte. No mundo, a situação do negro continua mal.

FM: Segunda-feira, uma professora amiga minha fez o seguinte comentário: que uma aluna tinha dito “professora, temos um professor negro na universidade”. Como se isso fosse uma coisa que é, assim, surpreendente.

PL: Mas é surpreendente mesmo. Na política.... Você já viu empresário negro? Você não vê. Você não vê latifundiário negro.

FM: Agora está aparecendo o negro na publicidade. Mas é em multinacionais. Empresas brasileiras...

PL: Mas é verdade. A situação do negro no Brasil continua a mesma.

FM: Na orla, por exemplo, tem aquelas estações com desenhos ali. Parece só sueco andando pela calçada segundo as ilustrações. Rapazes negros não têm. São morenos, na verdade. Porque a questão de ... criaram uma imagem, uma autoimagem do negro... da criança que brinca com a boneca loura. Isso não se vê na televisão.

PL: A mídia é muito racista. E não é só porque “a questão não é só racial, é social”. Mas poxa! Você não vê negro com dinheiro, grana. Só os artistas do futebol. Só pode ascender na área cultural e, mesmo assim, popular. Você não vê um negro artista plástico, você não vê um negro pianista clássico, você não vê um escritor. Qual o escritor negro que você conhece além de mim?

AR: Elisa Lucinda.

FM: A questão é que até existem artistas, escritores negros. Mas é justamente a visibilidade.

PL: Não, mas são invisíveis mesmo. Eu sei que existe. Mas, o que está na mídia?

AR: Só você e Elisa Lucinda que eu me lembre.

FM: Não é típico, embora até (inaudível) como raça no Brasil nós não somos típicos. Um escritor é apenas um escritor. Se for negro é um escritor negro.

PL: É, exatamente.

O telefone toca novamente e ele pára para ouvir a mensagem na secretária eletrônica. FM brinca dizendo que é o francês de novo.

FM: Não respondeu sobre cinema que, na verdade, (inaudível) é pequena, embora todo mundo que veja uma narrativa mais, assim, dinâmica tenda a falar que a linguagem é cinematográfica. Mas, então, você não teve nenhuma influência do cinema diretamente?

PL: Não. Do cinema não. Apesar de que todo mundo do cinema falava isso. Mas minha influência foi diretamente da literatura. Eu não usei, não tive nenhuma influência. A menos que eu não perceba, mas a linguagem oral, a questão da validade no meu trabalho foi influência dos livros, direta. Guimarães Rosa.

AR: Se, além da literatura, mesmo você não tendo a influência do cinema, tem aquela coisa de você ter vivido aquilo tudo. Acho que fica muito vivo na nossa memória. É quase cinematográfica. É o que a gente vê e o que a gente vive. Agora, eu não sei se você concorda comigo, mas tem o fato da influência cinematográfica que você diz que não tem, mas tem uma outra coisa. Como é que a tua vida era antes de Cidade de Deus e depois de Cidade de Deus? Antes do barro você já fez o panorama. Você tem, hoje em dia, envolvimento com o cinema?

PL: Tenho.

AR: Conta um pouco isso pra gente.

PL: Quando eu lancei o livro, na verdade, eu já não morava mais na Cidade de Deus. Eu morava aqui em Laranjeiras. Era casado com Assunção e dava aula em Angra dos Reis. Dava aula lá e dava aula aqui. Eu já tinha chegado a classe média baixa. (risos). Eu já militava na poesia. Fazia recital de poesia. Já havia publicado livro de poesia. Então, o pessoal do meio já me conhecia. A universidade, os poetas... Então, o que mudou mesmo foi quando eu fiz o romance e o pessoal do cinema começou a me chamar pra fazer roteiro. Que é muito mais fácil de fazer e você ganha muito mais dinheiro. Aí, eu estou fazendo roteiro de cinema.

AR: Isto é ótimo! Quais os roteiros que você já fez e agora em qual você está trabalhando?

PL: Eu ajudei no “Orfeu” do Cacá Diegues. Fiz um segundo roteiro que foi com Lúcia Murat. Não está filmando ainda, mas já está pronto o roteiro que é a história de um preso político e de um preso comum na Ilha Grande. Fiz agora a História de Dé, que também tem relação com o Comando Vermelho. Estou fazendo um que é segredo. O diretor não pode dizer, não pode saber que eu... porque envolve um monte de gente. Estou trabalhando agora com o Cacá Diegues, num filme sobre o carioca. É o primeiro filme que eu estou fazendo que não envolve violência. (risos)

AR: A violência começa a sair de sua vida.

PL: É. E amanhã eu vou publicar um conto no ... Amanhã já está no ...

AR: Já está publicado no site.

PL: É. Está no site. Este conto também não envolve violência. Apesar de ser uma estória que se passa na favela, no morro, não tem nada a ver com traficante, boca-de-fumo. São só dois compositores que vão disputar um samba enredo.

FM: Qual a sua percepção da Colômbia? O pessoal no Brasil só fala da Colômbia basicamente em violência. O que você pensa da Colômbia?

PL: Eu nunca parei pra pensar na Colômbia, na Venezuela, nem no Uruguai e no Paraguai. Eu não tenho uma... Simplesmente não interessa. Bem, não é que não interesse. Simplesmente...

Por exemplo: quê que vem da Colômbia é... quando é que a Colômbia é notícia? Quando é que você tem um livro...? É claro que existem autores por lá. O que eu quero dizer é que o Brasil não tem relações com os países da América do Sul, América Latina. Não tem. Eu me interessou muito mais pela França, Portugal, do que pelos países vizinhos. Você tem influência... tem alguma ligação com a Colômbia? Eu passei a ter mais contato com alguns países aqui da América do Sul por causa da Assunção. Por causa da língua hispânica. Por que ela falava

espanhol e tinha muitos amigos. Tem duas uruguaias que fizeram mestrado no IUPERJ e que são amigas dela. Mas, assim,... eu não acompanho. Eu recebo livros da França direto. Recebo livro em inglês direto. Mas, da América do Sul eu não tenho nada.. Não estou falando da América Latina. É uma autocrítica que eu estou fazendo.

FM: E Cuba, por exemplo?

PL: Cuba já é diferente, né? Cuba é um país que... (risos)

FM: Tem uma comunidade de Iorubá...

PL: Exatamente. Tem uma relação dos negros. Acho que também tem isso. Eu estou tendo muito mais ligação com a África do que com os países da América do Sul. Eu estou fazendo contato com o pessoal da África, Angola. Vou fazer um filme com um angolano (ele cita o nome do angolano, mas está inaudível). A gente vai fazer um filme sobre o que vai se passar depois da guerra lá em Angola. Estive em Cabo Verde. Estou tendo muito mais contato com países africanos do que com os países da América do Sul. Agora.

FM: E você tem algum plano, quer dizer, você pensa, assim, em se ligar mais à América Latina?

PL: Sinceramente, não. Eu não sou motivado pra isso. Eu não tenho motivos pra isso, na verdade. E nenhum brasileiro tem. Muito difícil encontrar autor brasileiro que ... Por exemplo: os meus amigos que fazem literatura, os poetas e tal, eu não vejo ninguém falando sobre isso. Tipo: “ah! Eu li um livro colombiano legal”. E as próprias editoras não traduzem. Pra você ter uma idéia, eu nunca vendi... E também acho que é isso que acontece com a América do Sul toda. Por que nunca fui traduzido para um país da América do Sul. Quem comprou foi a França, Portugal, Espanha, Estados Unidos. Nenhum país da América do Sul comprou os direitos do meu livro.

FM: Você gostaria de tradução para países aqui da língua hispânica?

PL: Eu fui traduzido pra Espanha. Eu não sei até onde que vai o alcance dessa tradução. Mas um editor da América do Sul... Nenhum país da América do Sul comprou os direitos do meu livro. Eu não tive nenhuma reportagem, nenhuma matéria de jornal. Só teve um. Não sei se foi Paraguai ou Uruguai que citou, uma crítica que saiu. Nunca fui entrevistado por jornalista sul-americano.

AR: Eu acho que a gente está inaugurando essa nova fase em sua vida.

PL: Eu acho que sim (risos)

PL: E é até bom. Só tem Gabriel Garcia Marques na Colômbia, né? É colombiano o Gabriel G. Marques, não é?

FM: É. Ele está monopolizando, pelo menos externamente, a imagem da Colômbia como romancista, como ficção colombiana.

PL: É, só ele. E deixa eu ver quem é que eu conheço. Não vamos falar dos grandes. Eu me lembro que uma vez saiu daqui, acho que foi o Paulo Roberto Pires... Teve um sujeito que lançou um livro, realismo fantástico que é uma característica da literatura latino-americana. E ele foi contemporâneo de Guimarães Rosa. Então, ele lançou um livro... e agora ele está fazendo

80 anos e tal, e esse livro foi descoberto aqui numa biblioteca, na biblioteca nacional. O Paulo Pires leu o livro e gostou do livro. “Poxa, tem um sujeito com influência da literatura...”

O cara estava vivo, lá no Rio Grande do Sul. O Guimarães Rosa quando leu o livro do sujeito detonou. “Você tá falando besteira, isso é coisa de índio.” O Guimarães, que já era um grande escritor na época, detonou o cara. Detonou o sujeito. O cara nunca mais escreveu. Eu não sei o nome do cara. Quem sabe isso é o Carlos Sussekind que me contou essa história. E os críticos brasileiros você não vê, você não vê... As editoras não traduzem. Qual o livro que a Cia. Das Letras traduziu? Só grande. A Record, A Brasiliense... Não tem. Você não é motivado pra isso. A própria mídia, a televisão. Parece que é uma coisa pensada. Acho que isso é de caso pensado.

FM: Tem mais uma coisa que é tipo arrogância: tem um professor da UERJ, por exemplo, que disse que só trabalha na América Latina com Borges porque o Borges é o menos latino americano de todos. Isso só prova que não existe nada. Nem América Latina, nem Borges, nem coisa nenhuma. Até essa coisa voltada para o europeu que ele vê no Borges, que não é tanto assim também, é uma coisa muito latino-americana. Uma característica forte da Argentina é pensar que é europeia. Isto é uma questão muito latino-americana da Argentina. Quem é europeu é europeu. Agora, quem pensa que é europeu, é latino-americano. Tem a piada do Soriano que fala sobre isso: o argentino é um italiano que fala espanhol e pensa que é inglês. Deve ser isso, né?

PL: E dizem que o argentino é o porteiro que quer ser dono do prédio. (risos)

PL: Mas, na poesia, por exemplo... a poesia foi muito forte porque eu já militava na poesia em 86 e foi aquele patcumbum da poesia concreta. Foi a última vez com discussão, foi a última vez com polêmica com o Roberto Schwarz, o Augusto de Campos. Aquela confusão que saiu tiro pra tudo que foi lado... E foi uma época de poesia ali, bastante poesia. Eu fiz poesia, eu escrevia poesia, convivia com poetas, andava com poetas e dava aula. Eu não lia quase romances. A minha literatura era poesia. Fazia estudo, fazia avaliação de versos. Chegava na faculdade fazendo avaliação de verso com os colegas de lá. A poesia me deu muita... Ele continua citando Drummond, Antunes, João Cabral e Paulo Leminsky.

FM: Essa coisa da discriminação literária de publicação não entrar no Brasil acontece pelo próprio Brasil, por exemplo. O Drummond na Folha de S. Paulo não entra porque o pessoal de lá, os concretistas, tem o seu monopólio. A única vez que vi o Drummond recentemente na Folha de S. Paulo foi quando um argentino escreveu uma resenha e mencionou o Drummond. Aí tem que ser um estrangeiro a mencionar o Drummond na Folha de S. Paulo.

PL: Olha, tem uns poetas por exemplo: o Heitor Ferraz, o Augusto Márcio, os poetas que estão lá em São Paulo e que estão até hoje...tem lançamento por aí deles... eles têm ódio dos concretos. Porque eles monopolizaram São Paulo e tudo o que era bom era o que parecia com eles. Então, era Paulo Leminsky, Arnaldo Antunes e acabou. Eram eles e os novos Paulo Leminsky, Arnaldo Antunes e ... tinha mais quem? Não tinha mais ninguém. Então, toda semana tinha um poema concreto na Folha de S. Paulo. Acabaram com Chico Alvim, Ana Cristina César, o Cacaso... esses poetas, os marginais da poesia marginal detonaram. E, hoje, você vê aí que o Chico Alvim foi lançado agora. O Roberto escreveu um artigo sobre ele maravilhoso. O Cacaso está sendo lançado de novo. E foram apagados por essa ditadura da poesia concreta. Isso foi forte em São Paulo. A poesia é uma das coisas mais é... é... Os poetas são arcaicos. É grupo. Tem mais poeta do que leitor. Pra você ter uma idéia: é um gênero literário que não chega. Tem muito pouco leitores. A tiragem de um livro de poesia é de mil, no máximo, dois mil livros. E não vende. E

o poeta acaba dando os livros dele. É uma confusão, é uma brigalhada. É um falando mal da vida do outro. São grupos brigando pra lá e pra cá. Com o romance isso não acontece não. Romancista não tem assim... é... grupos de romancistas. Mas poesia tem.

AR: Não tem rixa...

PL: Não tem.

FM: Uma coisa que eu fico preocupado, como seria a recepção de um leitor não colombiano, mas, por exemplo, um leitor inglês ou francês de achar como na literatura colombiana aquilo não é real. Que aquilo ali é uma coisa exagerada. Aquela violência toda, aquele nonsense. Você se preocupa com isso, de parecer que é artificial, que é uma invenção?

PL: Não. Acho que não tenho esse tipo de preocupação. Nunca me preocupei com isso não. Quem sabe, né? Quem sabe o que eles fazem? (risos)

FM: Mais um autor, o Naipaul e o Gore Vidal e vários outros dizem uma coisa muito parecida: que a literatura americana era falsa, que era, na verdade, covarde porque no lugar de denunciar as coisas reais ficava inventando besteiras, inventando realidades que não existiam. Na verdade, parece que eles não conseguem perceber que aquilo ali é real.

PL: É, mas a literatura não tem o objetivo de denunciar nada. Quem tem que denunciar é a polícia, são os políticos. A literatura é entretenimento. E você pode fazer o que quiser, você pode criar o que você quiser. A literatura é arte. Então, quando você determina uma função para a literatura, ela perde o seu valor. Então, se o cara quer fazer um romance denúncia, quer denunciar, quer fazer alguma coisa, ele que faça. Mas que não tenha que se fazer. Você vê, por exemplo, vamos ver um autor: o Gabriel Garcia Marques, por exemplo. O Kafka, por exemplo. Por que o Kafka escreveu Metamorfose? Porque ele leu o Gabriel Garcia Marques “ah! pode fazer isso? Pode?! Quer dizer que vale isso aqui? Vale o cara virar maluco e não sei o quê, então tudo bem”. E ele foi lá e fez Metamorfose. E denuncia alguma coisa? Não. É a relação de uma família, o cara fica preso ali. Edgar Alan Poe, por exemplo, o que ele denuncia ali? Só relação. São os conflitos internos... a literatura não tem propósito nenhum de denunciar, de ser aquilo, de ser assado.

Paulo pede uma pausa para telefonar.

FM: Você falou de literatura de cinema, roteiros, mas e a literatura mesmo?

PL: Eu estou afim de começar a escrever um romance hoje.

FM: A entrevista é que motivou, você já esteve pensando ou foi a ressaca? (risos)

PL: Não. Deu vontade porque eu terminei um roteiro agora e não tem mais nada pra fazer e eu tô aqui de bobeira. Aí, eu pensei assim: “vou escrever um romance”. (risos)

AR: E a poesia? Você continua fazendo?

PL: Poesia... eu estou fazendo uma letra de música com Pedro Luiz. Comecei a fazer um poema pra ele musicar.

AR: Dessa nova geração de música, o que você mais gosta de escutar?

PL: O Rappa, Pedro Luiz e a Parede. Gosto mais de quem? Gosto de muita coisa, mas a minha preferência é o Rappa, o Pedro Luiz e o Bill. O pessoal do rap, os Racionais. Adoro os Racionais. Adoro MV Bill. Gosto muito de rap.

AR: Conheci MV Bill lá em Vigário com o pessoal do Afro Reggae.

PL: É. Eu gosto do pessoal do Afro Reggae. Aliás, eu gosto dos Racionais demais, gosto do Bill, gosto do Rappa. O Rappa é o meu predileto. E gosto muito do Pedro Luiz.

PL: Também gosto do Farofa Carioca. Eu fiz um clipe do Rappa, né? “A minha Alma”.

AR: É demais!

PL: E somos amigos, né?

AR: Não estou lembrando de mais nenhuma pergunta. Você está Paco? A gente invade a sua casa, liga um gravador, tira foto. (risos)

PL: Normal.

FM: Tem uma coisa que... Qual a sua relação com tradutores? Você gosta de colaborar com eles ou...

PL: Não. O Henry não é chato não. Ele virou meu amigo.

AR: Ele não é o seu tradutor.

PL: Ele não é o meu tradutor. Ele ficou meu amigo, entendeu? Mas eu colaboro direto com os meus tradutores até que fica amigo. Só que o Henry é louco.

AR: Qual o tradutor que não é?

PL: Eu não conhecia o Henry. Um dia ele falou que vinha aqui na minha casa me conhecer. Ele apareceu na minha casa todo de branco, com um chapéu panamá, um buquê de flores pra dar à minha mulher. Aí eu botei uma música e ele ouviu a música e começou a chorar. Ele chorou a noite toda e foi embora. E não falou mais nada. No outro dia ligou pra pedir desculpas.

**ANEXO E – Imagens do conjunto habitacional Cidade de Deus, no Rio de Janeiro (antigas e mais atuais)**



Fernando Frazão - Agência Brasil (ago. 2021)



Tânia Rego - Agência Brasil (set. 2021)



Moradores da localidade do Brejo, na Cidade de Deus, se reúnem após a destruição de parte das suas casas pela PM. Por Flávia Milhorange (set. 2019)



Cidade de Deus, década de 1960 – Autor desconhecido



Cidade de Deus, década de 1960 – Autor desconhecido